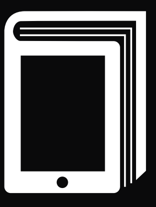


Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969) UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO

2011



Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado* presenta por primera vez la obra de la principal figura del realismo socialista –y, a través de él, a toda su época– en el doble contexto del final de la vanguardia y el advenimiento del realismo socialista soviético. La extraordinaria obra de Deineka comparece aquí en su práctica totalidad, desde sus inicios en los años 20 hasta las obras crepusculares de los años 50, en los que el halo de futuro que parecen poseer algunas de sus composiciones primeras adquiere la dura materialidad del presente de la vida cotidiana en el que la utopía pareció haberse solidificado. Combinando muestras de su trabajo como grafista, sus extraordinarios carteles y su colaboración como ilustrador en revistas y libros con sus impresionantes obras de formato monumental, este catálogo reúne un amplio conjunto de piezas –escenas de masas entusiastas y de fábricas, de atletas y agricultores, de la idílica y ensoñada vida soviética– que se revelan, además de como magníficas aventuras pictóricas de enorme impacto y belleza, como formidables metáforas de la utopía soviética de la total transformación revolucionaria de la realidad social y material por la dialéctica del capital y del trabajo.

Además de una antología con más de una cincuentena de textos históricos escritos entre 1913 y 1964 y traducidos directamente del ruso –inéditos en español en casi todos los casos–, este libro incluye ensayos y textos a cargo de Boris Groys, Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Ekaterina Degot, Fredric Jameson, Irina Leytes, Alessandro De Magistris, John Bowlt, Hubertus Gassner, Eckhart Gillen, Aage Hansen-Löve, Michael Hagemeister, Yana Zabiaka y Yévgueni Steiner.

Con una cuidada y amplia selección de obras de la vanguardia, del arte revolucionario –de Malevich a Rodchenko, de Gustav Kluzis a Aleksei Gan– y de otros realistas –como Kuzma Petrov-Vodkin o Yuri Pimenov–, *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado* se ocupa de la lógica peculiar de las relaciones entre la vanguardia y un arte –el del realismo socialista– que se entendió a sí mismo, con toda evidencia, como una suerte de contemporánea vanguardia artístico-política para las masas, más radicalmente sincronizada con la construcción política de la utopía soviética que la vanguardia misma. De ahí que constituya, al tiempo que una monografía sobre Aleksandr Deineka, un relato de lo sucedido entre los orígenes de la vanguardia alrededor de 1913 y la muerte de Stalin en 1953, atendiendo entre ambas fechas a las manifestaciones más diversas de un arte que permeó todas las esferas de la vida e imitó los intentos de transformar radicalmente la realidad por parte de un poder político que se concebía a sí mismo en demiúrgicos términos artísticos.

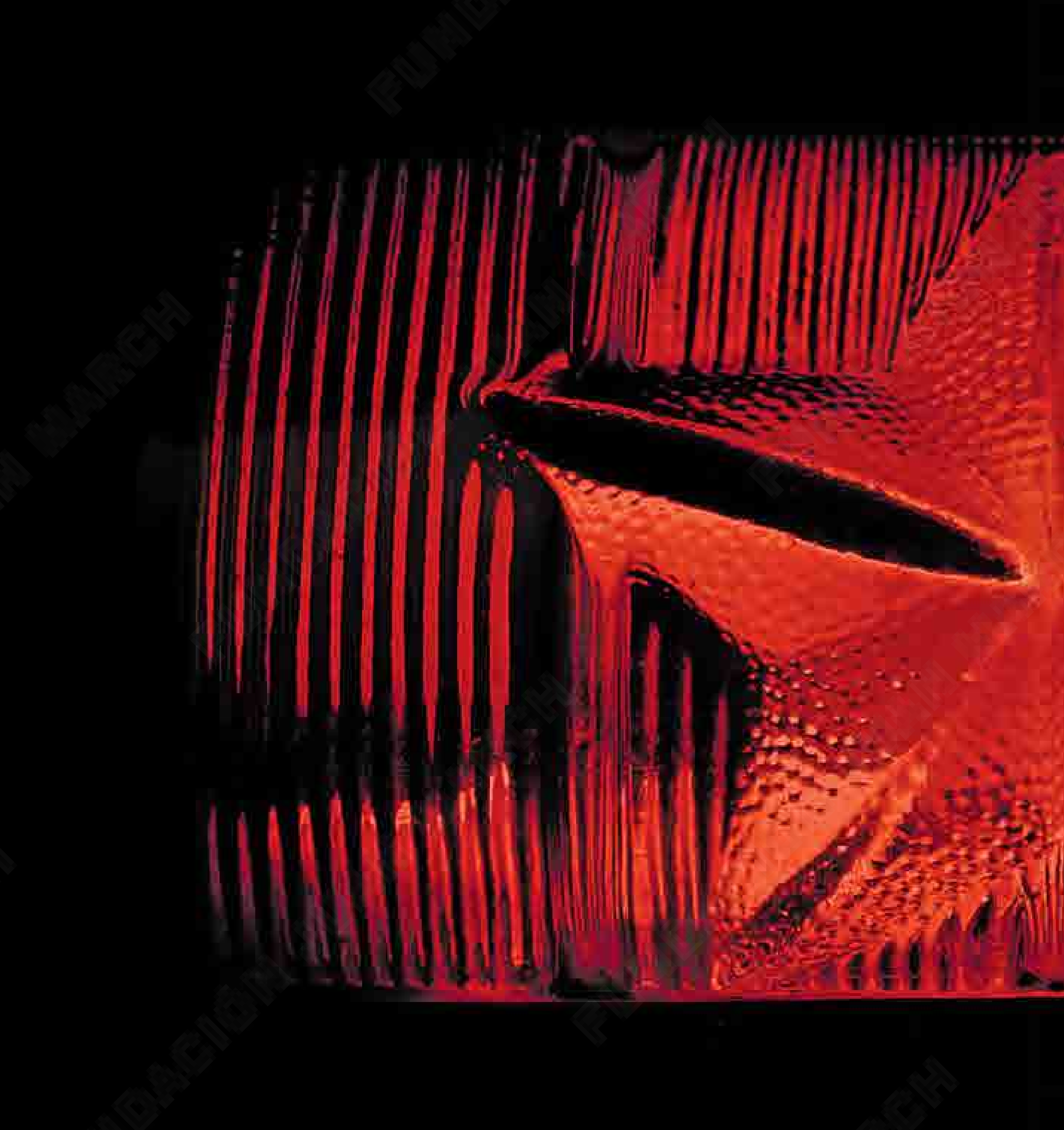

9 788470 755903

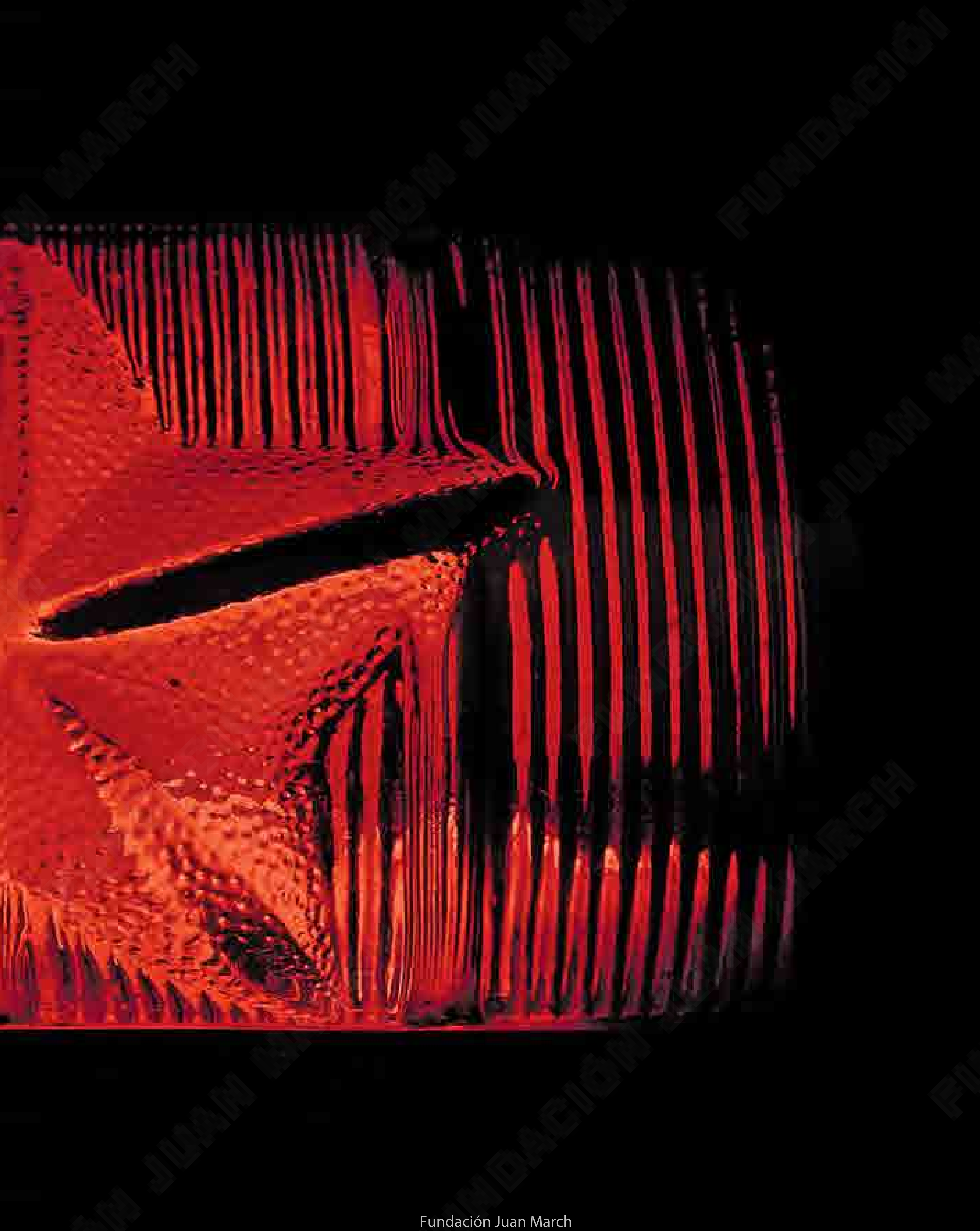




ALEKSANDR DEINEKA [1899-1969]

UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO





Este catálogo, y su edición inglesa, se publican
con ocasión de la exposición

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969)
Una vanguardia para el proletariado

Fundación Juan March, Madrid
Del 7 de octubre de 2011 al 15 de enero de 2012

ALEKSANDR

DEINEKA

[1899–1969]
UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO

Fundación Juan March

Aleksandr Deineka (1899-1969)
Una vanguardia para el proletariado

En 1985, vigente aún el régimen soviético, la Fundación Juan March organizó, bajo el título *Vanguardia rusa, 1910-1930. Museo y Colección Ludwig*, la primera exposición sobre la vanguardia rusa celebrada en España. 23 años después —un intervalo jalonado por varias exposiciones dedicadas a destacadas figuras de la vanguardia: Kasimir Malévich (1993), Aleksandr Ródchenko (2001) o Liubóv Popova (2004), entre otros—, en 2008, presentó *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú, 1960-1990*. Esta muestra reunía a una serie de artistas soviéticos —Ilyá Kabakov, Érik Bulátov o Vitali Komar y Aleksandr Melamid— cuya obra, a medias entre el conceptualismo y un peculiar Pop soviético, tenía como objeto de reflexión y práctica la cultura de la época de Stalin, la de los años transcurridos entre su llegada al poder tras la muerte de Lenin en 1924 y su muerte en 1953.

Así pues, tanto el gran experimento de la vanguardia rusa —que precedió a la época de Stalin— como el arte soviético no oficial y decididamente postmoderno —que advino más de una década después de su muerte— habían sido objeto de exposiciones. Para completar el panorama, se imponía ocuparse precisamente de ese lapso de tiempo que había marcado un antes y un después en la historia rusa del siglo XX, y dedicar una muestra al arte soviético revolucionario, de modo especial al arte de la época de Stalin.

El estalinismo, tradicionalmente asociado a los años más oscuros del régimen soviético —lo que sin duda alguna fue—, constituye entretanto un periodo histórico relativamente bien conocido en sus aspectos sociales, políticos, económicos e incluso culturales. Ha sido objeto de revisión histórica (y política) prácticamente desde la posterior llegada al poder de Jruschióv. La época de Stalin está asociada, desde luego, con los planes quinquenales para revolucionar la agricultura e industrializar el país, con la victoria de la URSS en la Segunda Guerra Mundial, la creciente represión ejercida bajo el poder total y, en suma, con la radicalidad de su pretensión totalitaria; y también, en el campo de las artes, con el llamado "realismo socialista", el método vigente desde 1932 para todos los artistas soviéticos.

Sin embargo, el amplio despliegue historiográfico general sobre la época de Stalin y el estalinismo contrasta con el relativo desconocimiento del arte de ese periodo, de su valor, del significado de sus fórmulas ("nacional en la forma y socialista en el contenido"), de su función y —algo realmente esencial—, de la relación del realismo socialista con los movimientos de vanguardia que le precedieron y con los otros realismos que se estaban desarrollando en paralelo en los demás países.

El más bien desconocido arte de la época de Stalin, objeto aún de escasas exposiciones tanto en la antigua Unión Soviética como en Europa o América, resulta con frecuencia clasificado (o expulsado *a priori* del canon habitual) como un mero ejercicio, poco logrado, de *kitsch* academicista y monumental, como un arte derivativo y propagandístico, al servicio de la ideología y la educación de las masas. Y —lo que es peor, porque implica un juicio moral negativo— como un arte al servicio del propio poder político totalitario responsable de la liquidación (en algunos casos, en sentido literal) de la vanguardia, relevada en la URSS, a partir los años 20 y 30, por el realismo socialista.

La exposición *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado* presenta, por primera vez en nuestro país, la obra de una de las figuras principales del realismo socialista soviético. La exposición es, desde luego, una completa retrospectiva —la cuarta tras la muestra pionera de 1982 celebrada en Düsseldorf, la de 1990 en Helsinki y la más reciente celebrada en Roma— y, con 80 obras del artista, la más amplia dedicada fuera de Rusia a la figura de Aleksandr Deineka. Por primera vez se presenta a este artista —y, a través de él, toda su época— en un doble contexto: el del final de la vanguardia y el del advenimiento del realismo socialista.

Para tal objetivo resulta difícil encontrar un caso más ejemplar que el que proporcionan tanto la fuerza pictórica de Deineka como la fascinante ambivalencia—o ambigüedad— de su arte y de su figura. Formado en los establecimientos de inspiración vanguardista, Deineka fue miembro de las últimas agrupaciones de la vanguardia constructivista (como Oktyabr u OST) y también agitador comprometido con la Revolución y la construcción socialista del país, lo que no evitó que fuera acusado de formalismo. Aunque, al mismo tiempo, Deineka obtenía permiso para viajar por América y Europa y recibía destacados encargos del Estado soviético, cuyas utópicas pretensiones hallaron en su obra algunas de las figuraciones y representaciones más logradas.

Mediante una cuidada y amplia selección de obras de artistas de la vanguardia rusa —atendiendo en especial a su desarrollo revolucionario—, de revistas, carteles, libros, documentos y objetos, esa cierta "ambivalencia" o "ambigüedad" de la pintura y la carrera de Deineka como artista ha sido aprovechada para presentar en *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado* la peculiar (y desconocida) lógica de las relaciones entre la vanguardia y el realismo socialista. Este se entendió a sí mismo, con toda evidencia, como una suerte de contemporánea vanguardia artístico-política para el proletariado, más radicalmente sincronizada con la construcción política de la utopía soviética que la propia vanguardia artística, calificada de decorativa, de abstracta: de formalista. De ahí que la exposición trace un arco temporal que parte de los mismos orígenes de la vanguardia, con la primera ópera futurista —1913, *Victoria sobre el Sol*, de Alekséi Kruchionij, con decorados de Kasimir Malévich— y concluye con la muerte de Stalin en 1953, atendiendo entre ambas fechas a las manifestaciones más diversas de un arte que permeó todas las esferas de la vida y que acompañó y reflejó los intentos de transformar radicalmente la realidad por parte de un poder político que se concebía a sí mismo en términos artísticos demiúrgicos.

Por eso, además de la amplia representación de la obra de Deineka, la muestra incluye obras —algunas de ellas excepcionalmente significativas— de figuras de la vanguardia y el arte revolucionario como, entre otros, Kasimir Malévich, Alekséi Kruchionij, Vladímir Tatlin o El Lissitzky; de Liubóv Popova, Aleksandr Ródchenko, Aleksandra Ékster, Gustav Klutsis, Valentina Kuláguina, Vladímir Mayakovski, Natán Altman, Mechisláv Dobrokovski, Solomón Telingáter o Alekséi Gan; o de otros realistas como Kuzma Petrov-Vodkin, Yuri Pímenov, Dmitri Moor o Aleksandr Samojválov, entre otros.

La exposición *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado* abarca la obra de Deineka desde sus inicios en los años 20 hasta sus obras crepusculares de los años 50, en los que el halo de futuro que parecen poseer algunas de sus composiciones primeras adquiere

la dura materialidad del presente de la vida cotidiana en el que la utopía pareció haberse solidificado. Combinando muestras de su trabajo como grafista, sus extraordinarios carteles y su colaboración como ilustrador en revistas y libros con sus impresionantes obras de formato monumental, la exposición reúne un amplio conjunto de piezas —escenas de masas entusiastas y de fábricas, de deportistas y agricultores, de la idílica y ensoñada vida soviética— que se revelan, además de como magníficas aventuras pictóricas de enorme impacto y gran belleza formal, como formidables metáforas de la utopía soviética de la total transformación revolucionaria de la realidad social y material por la dialéctica del capital y del trabajo.

El total de obras y documentos expuestos, en torno a 250, provienen en su mayoría de la Galería Estatal Tretyakov y del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, así como de algunos museos provinciales de Rusia y de una serie de colecciones públicas y privadas de España, Europa y Estados Unidos. Ha constituido además un golpe de fortuna que el interés de la Fundación Juan March por Deineka coincidiese con el de la Hamburger Kunsthalle —que expondrá a Deineka junto con Ferdinand Hodler en 2012—, con quienes hemos estudiado y gestionado a la par los préstamos del artista soviético.

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a todos los prestadores, especialmente a la Galería Estatal Tretyakov, al Museo Estatal Ruso de San Petersburgo y a sus responsables, Irina Lébedeva y Yevguéniya Petrova, así como al Director de la Pinacoteca Deineka de Kursk, Igor A. Pripachkin.

Sin la ayuda de una colección tan completa en fondos de vanguardia histórica como la del norteamericano Merrill C. Berman, reunir la producción cartelística de Deineka y gran parte de las obras, el material y la documentación necesaria para reconstruir convincentemente el contexto del artista, habría sido una tarea muy compleja, casi titánica: vaya por delante nuestro enorme agradecimiento. Nuestro sincero agradecimiento también a Vladímir Tsarenkov, a un generoso coleccionista que desea permanecer en un discreto segundo plano, a la Fundación Beyeler de Basilea, a la Fundación Azcona, a la Fundación José María Castañé, a Juan Manuel y Monika Bonet, al Archivo España-Rusia 1927-1937 y a su director, Carlos María Flores Pazos, a la Bibliothèque L'Heure joyeuse (París) y a su responsable de Fondos históricos, Françoise Lévèque, a José María Lafuente y a Maurizio Scudiero.

Por lo demás, las personas e instituciones que han colaborado en el proyecto son tantas que merecen el denso apartado que sigue a esta introducción. Sin embargo, debe destacarse aquí el apoyo al proyecto por parte de Borís Groys (New York University)—cuyos pioneros ensayos en torno al arte y la cultura recientes de Rusia han inspirado este proyecto— y la colaboración como asesora especial de Christina Kiaer (Northwestern University), la principal conocedora de la obra de Deineka fuera de la antigua Unión Soviética. Por otra parte, ha sido extraordinario poder contar con textos tan reveladores como el de Ekaterina Degot sobre el realismo socialista o el del profesor Fredric Jameson —quien se interesó por el proyecto en su fase más temprana, cuando planeábamos el arriesgado ejercicio comparatista de exponer a Deineka junto a la obra de Charles Sheeler—. Ha sido un placer, además, trabajar junto con la Hamburger Kunsthalle y su director, Hubertus Gassner. Queremos agradecer a Matteo Lafranconi (Palazzo delle Esposizioni, Roma) su importante ayuda, así como a Interros Publishing Program por proporcionarnos material gráfico esencial. Y, como siempre, gracias a la Banca March y a la Corporación Financiera Alba por su apoyo.

La exposición, además de este catálogo y de su edición inglesa, está acompañada de una edición facsímil de *Elektromontiór* (El electricista, de 1930), uno de los libros infantiles ilustrados por Deineka. El catálogo, voluminoso, ha pretendido documentar con amplitud y pluralidad, y tanto visual como textualmente, la figura y la época de Alexandr Deineka, muy desconocidas —como se ha apuntado al principio— no sólo para el gran público, sino para muchos especialistas. Por ello, el catálogo reúne ensayos de más de una decena de conocedores de la vanguardia rusa, el arte soviético y de Aleksandr Deineka en particular: la Fundación Juan March desea agradecer su colaboración a Alessandro De Magistris, Ekaterina Degot, Borís Groys, Fredric Jameson, Christina Kiaer e Irina Leytes.

Como el lector comprobará igualmente, este catálogo reúne además una extensa antología de textos y documentos históricos, en su mayoría inéditos: se han seleccionado textos del propio Deineka, textos sobre Deineka y un gran número de textos —de entre 1913 y 1969— que son claves para entender la época estudiada: desde esenciales textos programáticos de la vanguardia rusa hasta proclamas, manifiestos y polémicas del arte revolucionario, así como documentos fundacionales del realismo socialista e incluso pasajes de textos de biocosmistas y tempranos utopistas rusos cuyas ideas tuvieron fuerte impacto en el periodo estudiado.

Ha presidido el trabajo llevado a cabo para esa selección la convicción de que parte del desconocimiento de Deineka, de su época y su arte —como la ausencia de un juicio adecuado sobre ambos—, se debe a la falta de acceso directo a las fuentes rusas y soviéticas: ese es especialmente el caso en lo que se refiere al ámbito cultural de habla española, pues muchos de los textos presentados aquí en cuidadas traducciones directas del ruso —en algunos casos con un rico aparato crítico— no estaban disponibles en castellano.

Esta selección de textos históricos, que —junto a las obras de Deineka— permitirá al interesado acceder a las ideas de muchos de los protagonistas del periodo, no hubiera sido posible sin la generosa ayuda y el asesoramiento de especialistas como John Bowlt, Hubertus Gassner, Eckhart Gillen, Michael Hagemeister, Aage Hansen-Löve, Patricia Railing, Yevguéni Steiner, Margarete Vöhringer y Erika Wolf. Ni, por supuesto, sin el concurso de la extremadamente compleja labor que los traductores del ruso –Rafael Cañete, Desiderio Navarro y Yana Zabiaka– y Constanze Zawadsky, con su inestimable ayuda, han realizado: nuestro más profundo agradecimiento a todos ellos. Por lo demás, un detallado aparato crítico —cronológico, bibliográfico y documental— cierra la publicación. Como la exposición del mismo nombre, *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*, pretende dar a conocer de la manera más completa posible tanto el arte de Deineka como su tiempo: uno de los más desconocidos, fascinantes y controvertidos momentos en las complejas, convulsas y permanentes relaciones entre el arte y la política durante el pasado siglo.

Fundación Juan March
Madrid, octubre de 2011

Prestadores

INSTITUCIONES

PAÍS	CIUDAD	INSTITUCIÓN	OBRAS
RUSIA	Moscú	Galería Estatal Tretyakov	CAT. 44, 84, 106, 111, 112, 115, 116, 131, 167, 168, 169, 182, 191, 193, 194, 195, 199, 212, 221, 233, 243, 244
	San Petersburgo	Museo Estatal Ruso	CAT. 125, 180, 196, 213, 222, 223, 225
	Kursk	Pinacoteca Deineka	CAT. 1, 39, 40, 113, 204, 207, 208
ESPAÑA	Madrid	Archivo España-Rusia 1927-1937	CAT. 21, 31, 33, 37, 38, 53, 55, 58, 61, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 92, 107, 130, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 156, 157, 158, 160, 163, 174, 184, 185, 186, 200, 202, 211, 219, 227, 229, 230, 235, 242, 247
	Madrid	Fundación José María Castañé	CAT. 8, 46, 114, 161, 164, 172, 188, 189, 201, 206, 215, 217, 226, 236, 240, 241, 245, 246
ITALIA	Roma	Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea	CAT. 192
FRANCIA	París	Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse	CAT. 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101
SUIZA	Basilea	Fondation Beyeler, Riehen	CAT. 6

COLECCIONES PARTICULARES

Colección Merrill C. Berman: CAT. 11, 12, 13, 14, 16, 17, 23, 27, 28, 29, 35, 36, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 63, 64, 66, 67, 68, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 96, 97, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 136, 139, 141, 142, 143, 144, 151, 152, 153, 159, 162, 165, 170, 175, 177, 178, 183, 187, 197, 205, 209, 218

Colección Vladímir Tsarenkov, Londres: CAT. 43

Colección Azcona: CAT. 15

Colección MJM, Madrid: CAT. 59, 72, 75, 128, 171, 173, 179, 181, 203, 210, 214, 216, 224, 228, 231, 232, 234, 237, 238, 239

Colección José María Lafuente: CAT. 18, 34

Colección Maurizio Scudiero: CAT. 2

Otras colecciones particulares: CAT. 3, 4, 5, 7, 9, 10, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 30, 32, 41, 42, 45, 56, 57, 62, 65, 91, 129, 155, 166, 176, 190, 198, 220, 248

Agradecimientos

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones por el préstamo de las obras que han hecho posible esta exposición y por su colaboración y ayuda:

RUSIA:	Galería Estatal Tretyakov, Moscú: Irina Lébedeva, Tatyana Gubanova, Anna Ashkinazi; Museo Estatal Ruso, San Petersburgo: Yevguéniya Petrova, Elena Tyun; Pinacoteca Deineka, Kursk: Igor A. Pripachkin.
EE. UU.:	Colección Merril C. Berman: Merrill C. Berman, Jim Frank, Joelle Jensen; Museum of Fine Arts, Boston: Karen E. Haas; National Gallery of Art, Washington: Charles Brock; John Bowlt; Getty Research Center, Los Angeles.
REINO UNIDO:	Vladímir Tsarenkov; Patricia Railing; Yevguéni Steiner.
ALEMANIA:	Hubertus Gassner; Eckhart Gillen; Michael Hagemeister; Aage Hansen-Löve; Jens Lutz (ZKM Publications).
ESPAÑA:	Archivo España-Rusia 1927-1937, Madrid: Carlos María Flores Pazos; Colección Azcona, Madrid: Lalo Azcona, Ángela Riaza; Fundación José María Castañé, Madrid: José María Castañé, María Jesús Escribano, Eduardo Fort; Monika y Juan Manuel Bonet; María de Corral López-Dóriga; Carlos González-Barandiarán y de Muller; Masha Koval; José María Lafuente; Carlos Pérez; Yana Zabiaka.
ITALIA:	Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma: Maria Vittoria Marini Clarelli, Barbara Tomassi; Palazzo delle Esposizioni, Roma: Matteo Lafranconi, Flaminia Nardone; Maurizio Scudiero.
FRANCIA:	Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse: Françoise Lévèque.
SUIZA:	Fondation Beyeler, Riehen, Basilea: Samuel Keller, Tanja Narr.

Así como a todas aquellas personas que desean permanecer en el anonimato.

Nuestro agradecimiento también a Yelena Pávlovna Vólkova-Deineka, viuda de Aleksandr Deineka, a la que dedicamos un recuerdo especial tras su reciente fallecimiento.

También a Marta Bernardes, Lara González Díaz-Aguado, Fani Koseva, Cayetana Martínez, Eduardo Moreno y Constanze Zawadsky por su imprescindible trabajo de documentación y gestión; a la Biblioteca de la Fundación Juan March: Paz Fernández y José Luis Maire; al servicio de Informática de la Fundación Juan March. A Guillermo Nagore, por el diseño y maquetación del catálogo; a las editoras y correctoras de textos: Inés d'Ors y Erica Witschey; a los traductores: Rafael Cañete, Paloma Farré, Carolina Fernández Castrillo, Desiderio Navarro, Elena Sánchez-Vigil y Yana Zabiaka; a las restauradoras: Lourdes Rico y Celia Martínez. Además, a Alcoarte SA, a José María Ballesteros (Decograf), a Laura Lozano, Angelines del Puerto y Ana Tabuenca (SIT).

Índice

Documentos







Aleksandr Deineka (1899-1969)

Una vida en el país de los soviets

Esta cronología ha sido elaborada por Yana Zabiaka y María Zozaya a partir de la realizada por Natalia Aleksándrova, Yelena Voronóvich (Galería Estatal Tretyakov, Moscú), Andrei Gubkó, Anna Grigórieva y Tatiána Yudkévich (Programa editorial Interrosa) para Lébedeva, I. e I. Ostarkova (eds.), *Aleksandr Deineka. Pintura, gráfica, escultura. "Trabajar, construir y no lamentarse"*. Moscú: Interros, 2010. Ha sido revisada por Christina Kiaer.

La cronología sigue la datación del calendario gregoriano: hasta el 31 de enero de 1918 Rusia no adoptó el calendario gregoriano, que entró en vigor el 14 de febrero. En el siglo XIX su datación juliana estaba, por tanto, 12 días por detrás de la datación gregoriana, 13 días a partir del 1 de marzo de 1900. En las fechas anteriores a 1918 se indica, entre corchetes, la correspondiente fecha del calendario juliano.

1899

20 [8] mayo. Aleksandr Aleksándrovich Deineka nace en Kursk en el seno de una familia de ferroviarios. Su padre, Aleksandr Filarétovich Deineka (1872-1927), era el responsable de la composición de los trenes en la estación Kursk II.

Nacen los escritores Vladímir Nabókov (22 [10] abril) y Andrei Platónov (1 septiembre [20 agosto]), así como la tercera hija del zar Nicolás II y la emperatriz Alejandra, María Nicoláyevna Románova, gran duquesa de Rusia (26 [14] junio).

1900

14 [1] mayo-28 [15] octubre. En París, Rusia participa por primera vez en los Juegos Olímpicos. El equipo ruso no obtiene ninguna medalla.

1903

25 [12] septiembre. Nace el artista Mark Rothko (Marcus Rothkowitz) en la ciudad rusa de Dvinsk.

1904

8 febrero [27 enero]. Comienza la Guerra Ruso-Japonesa que se prolongaría hasta septiembre de 1905.

15 [2] julio. En Badenweiler, Alemania, muere el escritor Antón Pávlovich Chéjov.



1



2



3



4

1905
22 [9] enero. Domingo Sangriento en San Petersburgo. Comienza la Revolución Rusa, una ola de agitación política que alcanzará varias zonas del país y que conducirá al establecimiento de una monarquía constitucional limitada con una asamblea de representantes del pueblo llamada la Duma Estatal.

1906
6 mayo [23 abril]. La víspera de la apertura de la Primera Duma Estatal se promulga la primera constitución de Rusia, conocida como Leyes Fundamentales.
25 [12] septiembre. Nace en San Petersburgo el compositor Dmitri Shostakóvich.

1907
31 [18] agosto. Se firma en San Petersburgo la Entente Anglo-Rusa, que resuelve las disputas coloniales de los dos países sobre Persia, Afganistán y el Tíbet.

1909
19 [6] mayo. En el Théâtre du Châtelet de París comienza la primera temporada de los Ballets Rusos.

1910
20 [7] noviembre. Muere el escritor Lev [León] Tolstói en Astapovo.

1911
21 [8] julio. Arresto de Mendel Beilis, al que se le imputa el asesinato ritual de un niño cristiano, una acusación basada en los libelos de sangre medievales y promovida para generar antisemitismo. El juicio se celebrará en 1913, y Beilis será declarado inocente.
En la Livadia, el palacio del zar Nicolás II en Yalta (Crimea), se estrena la primera película filmada con dos cámaras, *La defensa de Sebastopol,* sobre la guerra de Crimea de 1854-1855, realizada por Vasíli Goncharov y Aleksandr Janzhónkov.

1912
5 mayo [22 abril]. Nace *Pravda* [Verdad], el periódico lanzado por los bolcheviques para dirigirse a los trabajadores. Se convertirá en la publicación oficial del PCUS entre 1918 y 1991.
30 [17] junio. La selección de fútbol rusa participa por primera vez en unos Juegos Olímpicos, en Estocolmo. Ese mismo año ingresa en la FIFA.

1913
16 [3] diciembre. Se estrena en el teatro Lunapark de San Petersburgo la ópera cubofuturista *Victoria sobre el Sol*, con prólogo de Vladímir Jlébnikov, libreto de Alekséi Kruchiónij [CAT. 2, 3], música de Mijaíl Matiúshin y escenografía y vestuario de Kasimir Malévich.
Malévich desarrolla el suprematismo, que teorizará en su manifiesto de 1915 *Desde el cubismo y futurismo al suprematismo, el nuevo realismo pictórico.*
El poeta fundador del futurismo, F. T. Marinetti, visita Moscú. Los futuristas rusos le abuchean, considerándolo burgués.

1914
Estudia en la escuela elemental superior N. 1 de Kursk y frecuenta el taller de pintura dirigido por los pintores V. Gólikov, M. Yakimenko-Zabuga y A. Polétiko. “Cuando recuerdo mi infancia, me veo siempre dibujando, intentando trasladar mis impresiones y observaciones a los dibujos... dibujar era para mí tan necesario como bañarme en el río, deslizarme en un trineo o jugar con los chicos de mi edad” (A. Deineka, *De mi práctica profesional* Moscú, 1961, p. 5).
28 [15] junio. El asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria y su esposa Sofía, duquesa de Hohenberg, por el nacionalista serbio Gavrilo Princip precipita la declaración de guerra de Austria contra Serbia y el comienzo de la Primera Guerra Mundial.
28 [15] julio. Comienza la Primera Guerra Mundial.
31 [18] agosto. Entrada de Rusia en la guerra. San Petersburgo pasa a llamarse Petrogrado, para eliminar del topónimo el componente germánico *burg* ‘burgo’.

1915
Marzo. Se celebra en Petrogrado *Tranvía V: Primera exposición futurista de pintura.*
18 [5] septiembre. La situación política en Rusia se vuelve crítica cuando el zar Nicolás II decide tomar el control directo del ejército y dejar a su esposa Aleksandra a cargo del gobierno.
Diciembre. Se celebra la *Última exposición futurista 0.10*, en la que por primera vez Malévich presenta su obra como “suprematismo de la pintura”.

1916
Acaba sus estudios en Kursk, premiado por el consejo escolar por sus buenas notas y ejemplar conducta con una edición del Quijote.
En otoño, siguiendo las recomendaciones de sus amigos pintores, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Járkov (Ucrania), donde son sus maestros Mijaíl Péstrikov y Aleksandr Lubímov, antiguos alumnos de la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo.
29 [16] diciembre. En Petrogrado muere asesinado Grigóri Raspútin.

1917
8-12 marzo [23-27 febrero]. Revolución de Febrero, con huelgas, manifestaciones y motines en Petrogrado.
15 [2] marzo. Abdicación de Nicolás II y toma del poder por un gobierno provisional.

1. El Zar Nicolás II con su séquito llega a una población donde recibe ofrendas de bienvenida, 1904. Fundación José María Castañé
2. El príncipe Aleksei, hijo del zar Nicolás II, c 1910. Fundación José María Castañé
3. Aleksandr Deineka, 1916
4. Vladímir Ilich Lenin, c 1917. Fundación José María Castañé

16 [3] abril. Regresa del exilio Vladímir Ilich Lenin.
7-8 noviembre [25-26 octubre]. Revolución de Octubre. Golpe de Estado y toma del poder por el gobierno bolchevique liderado por Lenin.
Se crea la Unión Profesional de Artistas y Escultores de Moscú.

1918

A principios de año regresa a Kursk, donde empieza a trabajar como profesor del Gubnarobraz (Departamento Provincial de Instrucción Pública), dirigiendo la Sección de Bellas Artes. Trabaja también como fotógrafo forense en el Departamento de Investigación Criminal de la Policía, profesor de dibujo en un colegio femenino y escenógrafo teatral. Es enviado a Moscú para aprender allí las nuevas técnicas artísticas; años más tarde escribiría que al realizar los decorados para la celebración del primer aniversario de la Revolución estaba "llenando las oquedades de Kursk del cubismo más puro".
Enero-febrero. Comienza la Guerra Civil entre Ejército Rojo y Ejército Blanco (1918-1921).
3 marzo. Lenin firma el Tratado de Paz de Brest-Litovsk que pone fin a la participación de Rusia en la Primera Guerra Mundial.
8 marzo. El Partido Bolchevique cambia su nombre por el de Partido Comunista.
11 marzo. El gobierno se traslada de Petrogrado a Moscú, nueva capital de Rusia.
Mayo. Se crea el IZO (Departamento de Arte) del NarKomPros (Comisariado del Pueblo para la Educación).

1919

Gana dos primeros premios en el concurso para los decorados de la ópera *La tempestad*, basada en una obra teatral de Aleksandr Ostrovski, y de la fábula *Ole Lukoie* [Pegaojos] de Hans Christian Andersen para el Teatro Soviético de Kursk.
Dirige la delegación de Kursk de la ROSTA (Agencia Oficial de Telégrafos Rusa) realizando carteles y hojas propagandísticas —las llamadas "ventanas de la ROSTA"— que se colgaban en las ventanas de las oficinas de telégrafos y se repartían por fábricas y trincheras. Sus primeros diseños fueron ilustraciones de versos de Vladímir Mayakovski, poeta revolucionario que ejercería una gran influencia sobre Deineka.
20 septiembre-19 noviembre. El Ejército Blanco, dirigido por Antón Denikin, ocupa Kursk. Deineka toma parte como soldado del Ejército Rojo en la defensa de Kursk frente a la ocupación.
Abril. Se celebra la exposición *Suprematismo y arte no-objetivo*.
12 abril. Se organiza el primer *subbótnik* (trabajo el sábado) comunista, organizado por los trabajadores de la estación de ferrocarril Moscú-Sortiróvochnaya.
28 junio. Firma del Tratado de Versalles, que pone fin oficialmente a la Primera Guerra Mundial.
El Soviet de los Comisarios del Pueblo toma ciertas disposiciones, como la abolición de la Academia de Bellas Artes y el reconocimiento oficial de los SGJM (Talleres de Arte Estatales Libres), después VJUTEMAS (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica).
Se crean la OBMOJU (Sociedad de Artistas Jóvenes) y el grupo UNOVIS (Instauradores del Nuevo Arte).

1920

Enero. Empieza a trabajar como instructor-profesor de la Escuela Proletaria de Bellas Artes para adultos. A partir de abril, además de dibujo, enseña escultura.
Abril-mayo. Nombrado jefe de la sección de los teatros obreros y campesinos, supervisa diversas producciones.
1 noviembre. Nombrado director de la sección provincial del IZO de Kursk.
A finales de año realiza su primer vuelo en avión, que le produce la "nueva sensación de un hombre que sube en el aire y comienza a ver su ciudad natal de una manera absolutamente diferente".
Mayo. Por iniciativa de Vasíli Kandinski nace en Moscú el INJUK (Instituto de Cultura Artística).
Noviembre. Finaliza la Guerra Civil rusa.
En noviembre en Petrogrado y en diciembre en Moscú, Tatlin exhibe su proyecto para el *Monumento a la Tercera Internacional*.
Se aprueba el plan GOELRO (Comisión Estatal para la Electrificación de Rusia), el primer plan soviético de recuperación y desarrollo económico; elaborado y promovido por Lenin para hacer realidad su eslogan: "Comunismo es el poder soviético más la electrificación de todo el país".
19 diciembre. Lenin crea por decreto en Moscú los VJUTEMAS, que anticiparon el programa pedagógico que se llevaría a cabo dos años más tarde en la Bauhaus de Weimar. Los VJUTEMAS se convertirían en centro de los tres principales movimientos de vanguardia: el constructivismo, el racionalismo y el suprematismo.

1921

Por mandato gubernativo de Kursk, a principios de año es relevado de sus obligaciones en el Ejército Rojo y se traslada a Moscú para estudiar en el departamento de arte gráfico de los VJUTEMAS, donde fueron sus profesores, entre otros, Vladímir Favorski e Ignátiy Nivinski.
En primavera participa en la producción del escenario para una obra basada en *Misteria Buff* [Misterio bufo] de Mayakovski.
Pasa el verano en Kursk, donde continúa dirigiendo la sección provincial del IZO de Kursk y prepara la decoración del Palacio de los Obreros para el VIII Congreso Regional de los Soviets.
21 marzo. El X Congreso del Partido Comunista instituye oficialmente la NEP (Nueva Política Económica) (1921-28), que permite parcialmente la vuelta a la propiedad y a la empresa privada. Se crea el Gosplan (Comité para la planificación económica).
La región del Volga sufre una terrible hambruna con cinco millones de víctimas.
Nace el Primer Grupo de Constructivistas en Acción y El Lissitzky (Eliezer Márkovich Lisitski) inventa el *Proun* (Proyecto para la afirmación de lo nuevo), su personal interpretación del suprematismo.

1922

Realiza las ilustraciones de las fábulas de Iván A. Krylóv *El gato y el cocinero* y *El campesino y la Muerte*. La segunda se imprimió en los talleres gráficos de los VJUTEMAS.
Otoño. Se crea la AJRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria), cuyo objetivo era representar la vida de los trabajadores de la nueva Rusia a través de un estilo realista.
15 octubre. Se inaugura en la galería Van Diemen de Berlín la *Primera exposición de arte ruso*. Entre otros, exponen su obra Kasimir Malévich, Olga Rózanova, Liubóv Popova, Aleksandr Ródchenko, Vladímir Tatlin, Naum Gabo y El Lissitzky, que diseña la cubierta del catálogo.
29 diciembre. Se aprueba el Tratado de Creación y la correspondiente Declaración, que establece la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

1923

En verano participa en la preparación de la Primera Exposición Pansoviética de Agricultura y Artesanía de Moscú con los esbozos para el pabellón "Los parásitos de los campos".
El número 9-10 de la revista *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina] publica sus dibujos. Comienza así su actividad como ilustrador de revistas, que se prolongaría hasta principios de los años 30.
Marzo. Se forma el grupo *LEF* (Frente Artístico de Izquierdas) que comienza a publicar el periódico del mismo nombre (entre 1927 y 1928 pasaría a llamarse *Novyi LEF* [Nuevo LEF]), con Ródchenko como principal colaborador artístico [CAT. 27-29, 66, 102-105]. Dio además nombre a Foto-LEF, la corriente vanguardista de fotografía de la URSS.
3 abril. Stalin es nombrado Secretario General del Comité Central del Partido Comunista.
Se celebra la primera fiesta nacional de la cultura física.
Ródchenko ilustra con fotomontajes el poema *De esto* de Mayakovski. Ródchenko y Mayakovski comienzan a trabajar juntos como agencia publicitaria (*Reklam-Konstruktor*) para diferentes empresas soviéticas.
Bajo la dirección de Malévich se crea en Petrogrado el GINJUK (Instituto Estatal de Cultura Artística).

1924

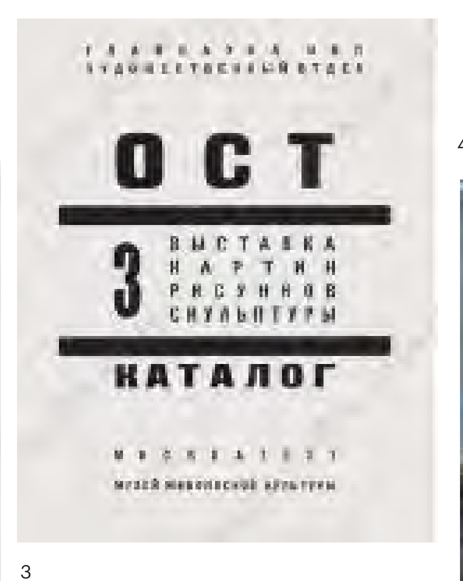
11 mayo. Se inaugura en la Casa del Renacimiento de la Juventud de Moscú la *Primera Exposición-Debate de las Asociaciones del Arte Activo y Revolucionario*, con obras de estudiantes y graduados de los VJUTEMAS. Esta exposición fue decisiva en la historia del arte de vanguardia soviético, expusieron grupos constructivistas, proyeccionistas y concretistas. Entre los participantes estaba el "Grupo de los Tres", formado por Andréi Goncharov, Yuri Pímenov y Deineka. Por primera vez los críticos mencionan las obras de Deineka en la prensa.
21 enero. Muere el jefe del estado soviético Vladímir Ilich Lenin. Le sucede Iósif Stalin.
26 enero. Petrogrado pasa a llamarse Leningrado.
8 marzo. En el Grand Central Palace de Nueva York se inaugura la exposición de arte ruso de los siglos



1



2



3


4

XVIII al XX, que después itineraría por varias ciudades norteamericanas.
Mayo. Se publica la circular "La tarea inmediata de la AJRR".
19 junio. Se inaugura la XIV Bienal de Venecia con 492 obras soviéticas.
Creación del estudio de cine soviético Mosfilm.
Primer campeonato de fútbol de la URSS.
Se funda la asociación Cuatro Artes, que acogía a artistas y arquitectos de Moscú y Leningrado. Una de sus tareas era la de estudiar la interacción sintética entre pintura, gráfica, escultura y arquitectura, de donde su nombre.

1925

Junto con Nikolái Denisovski, Piótr Williams, Konstantín Viálov, Andréi Goncharov, Iván Klyun, Klasha Kozlova, Aleksandr Labás, Vladímir Liúshin, Serguéi Luchíshkin, Yuri Pímenov y David Shtérenberg, Deineka es uno de los miembros fundadores de la OST (Asociación de Pintores de Caballete). Frente a los constructivistas (que en 1921 habían rechazado la pintura al óleo) y a la decimonónica AJRR, el propósito de la OST era representar la vida soviética a través de nuevas formas pictóricas figurativas.
26 abril. Se inaugura la primera de las cuatro exposiciones de la OST. Deineka presenta las pinturas *Antes de bajar a la mina* [CAT. 115], *En la galería* e ilustraciones de *U stanká* [CAT. 111, 112].
Agosto. La revista *Bezbózhnik u stanká* le envía a la cuenca del Don, Kiev y Yekaterinosláv (hoy Dniepropetróvsk) para estudiar la vida de los trabajadores de las minas y fábricas. Al final de su estancia crea la serie *En la cuenca del Don*.
Octubre. La revista envía una carta al director de la fábrica textil Triojgórnaya de Moscú solicitando "el acceso del pintor Deineka a los talleres y dormitorios femeninos para realizar dibujos de su fábrica" para un número especial de la revista dedicado a "La mujer y la religión".
Por primera vez su obra forma parte de una exposición en el extranjero, *La caricatura soviética*, VII Salon d'Araignée, organizada en París por la GAJN (Academia Estatal de Ciencias Artísticas).
10 julio. Se crea la TASS (Agencia de Telégrafos de la Unión Soviética), continuadora de la ROSTA.
21 diciembre. Con motivo del aniversario de la Revolución Rusa, se estrena, en el Teatro Bolshói, la película *Bronenósets Potiómkin* [El acorazado Potiómkin], dirigida por Serguéi Eisenstein.
27 diciembre. El poeta Serguéi Yesénin se suicida en el Hotel Angleterre de Leningrado.

1926

3 mayo. En el Museo Histórico de la Plaza Roja se inaugura la segunda exposición de la OST. La crítica destacó las pinturas de Deineka *Construyendo nuevos talleres* [CAT. 116], *El boxeador Gradopólov* (obra destruida posteriormente por el propio artista) y una serie de dibujos de los años 1924-1926.
Junto con Yuri Pímenov realiza los decorados del espectáculo del Cuarto Estudio (sección experimental) del MJAT (Teatro Académico de Arte de Moscú), basado en la primera novela industrial soviética, *Cemento*, de Fiódor Gladkov.
Ilustra el libro infantil de la escritora Ágniya Bartó, *El primero de mayo* [CAT. 93].

1927

2 marzo. El Consejo de Guerra Revolucionario de la URSS le encarga, para la exposición del X aniversario del Ejército Rojo, un boceto sobre el tema "La defensa de Petrogrado de Yudénich en 1919"; de ser aprobado, recibirá 500 rublos por la obra definitiva [CAT. 131]. En relación con este trabajo escribirá más tarde: "Tardé mucho con el esbozo, pero el cuadro lo hice enseguida. Ayudó el carácter... Una mañana, como siempre, hacía gimnasia, casi desnudo, en calzoncillos. Llaman a la puerta. «¡Entre!» Aparece un hombre vestido de uniforme. «Buenos días, soy del comité para la organización de la exposición dedicada al Ejército Rojo. ¿Cómo va nuestro encargo?». En el caballete ve el lienzo totalmente blanco. La verdad es que el esbozo ya estaba aprobado. Estoy desnudo delante de él, trato de inventar algo que decir: «Lo que pasa es que no suelo trabajar aquí, es demasiado estrecho, estoy pintando el cuadro en otro lugar, mi estudio está en otro sitio...». Me mira a mí, mira el lienzo en blanco... «De acuerdo, le teléfonearé en un par de días». Y ante la comisión declaró: "He visitado a Deineka, que estaba desnudo frente a mí delante de un lienzo también desnudo. No ha hecho nada y mucho me temo que no lo hará». ¡El viejo se equivocó! No adivinó mi carácter. En cuanto me puse con ello, en una semana terminé *La defensa de Petrogrado*. ¡En una sola semana!" (I. S. Rajíllo, *El callejón de plata*, pp. 479-480).
Junto con Yuri Pímenov, entra en el Consejo artístico del MJAT.
Realiza las ilustraciones del libro de Nikolái Shestakov, *Kommuna im Bela Kuna* [Comuna de Bela Kuna] y trabaja como ilustrador para revistas como *Bezbózhnik u stanká* [CAT. 87-89], *Krásnaya niva* [Campo Rojo]y *Prozhéctor* [Proyector] [CAT. 106], publicaciones en las que desarrolló una característica temática satírico social en la que yuxtaponía la vieja y la nueva Rusia.
Por invitación de la VOKS (Asociación Pansoviética para las Relaciones Culturales con el Extranjero) participa en la *IV Exposición Internacional "El arte del libro"* de Leipzig.
27 marzo. Nace en Baku, Azerbaiyán, el músico Mstisláv Rostropóvich.
28 mayo. El pintor Borís Kustódiev muere en Leningrado.



5

1. Catálogo de la *Primera exposición de la Asociación de Pintores de Caballete (OST)*, Museo de la Cultura Pictórica, Moscú, 1925
2. Catálogo de la *Segunda exposición de la Asociación de Pintores de Caballete (OST)*, Museo Histórico, Moscú, 1926
3. Catálogo de la *Tercera exposición de la Asociación de Pintores de Caballete (OST)*, Moscú, 1927
4. Aleksandr Deineka. *Otoño. Paisaje*, 1929. Óleo sobre lienzo, 65 x 60,5 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk
5. Aleksandr Deineka con un grupo de artistas, Moscú, c 1930

18 julio. El pintor Vasíli Polénov muere en su finca de Borok, Tula. En ella, rebautizada como Polénovo, se alza hoy el Museo Estatal Finca V. Polénov, uno de los más populares de Rusia.
Diciembre. Alfred H. Barr, Jr. y Jere Abbott (respectivamente, primer director y primer director asociado del MoMA de Nueva York), visitan Moscú. Este viaje marcará su visión de las vanguardias.
Con motivo del décimo aniversario de la Revolución de Octubre, Serguéi Eisenstein dirige *Octubre* (basada en la obra de John Reed, *Diez días que estremecieron al mundo*, 1919). El estreno de la película se retrasará por las objeciones de Stalin y otros mandatarios.
Los VJUTEMAS se reorganizan y pasan a llamarse VJUTEIN (Instituto Superior de Arte y Técnica).

1928

8 enero. En la exposición *10 años de Octubre*, celebrada en el edificio de VJUTEIN, se muestra por primera vez la pintura *Trabajadoras textiles* [CAT. 125].
24 febrero. En la X exposición de la AJRR, dedicada al X Aniversario del RKKA (Ejército Rojo Obrero-Campesino), se expone *La defensa de Petrogrado*, que en abril viajaría al pabellón soviético de la XVI Bienal de Venecia.
Marzo. Se funda la asociación de artistas Octubre, cuyo manifiesto se publica en la revista *Sovreménnaya arjitektura* [SA, Arquitectura Contemporánea] [CAT. 132-136]. Los fundadores del grupo son: Aleksandr Deineka, Alekséi Gan, Gustav Klutsis, El Lissitzky, Aleksandr y Viktor Vesnín y Serguéi Eisenstein, y Aleksandr Ródchenko, que se incorporó más tarde. El 3 de junio el periódico *Pravda* publicó el manifiesto, señalando su aprobación por la plataforma Octubre: participar en la guerra de clases ideológica del proletariado a través de las "artes espaciales", incluyendo artes industriales, cine, arquitectura y diseño, y el rechazo del industrialismo estético del constructivismo y del realismo filisteo de los pintores de la AJRR.
22 abril. Se inaugura la IV exposición de la OST sin obras de Deineka, que había abandonado la OST para ingresar en Octubre.
17 octubre. Finaliza siete obras para el departamento de exposiciones de la VOKS, destinadas a una exposición de arte y artesanía soviética celebrada en Nueva York en 1929.
Continúa realizando ilustraciones para *Bezbózhnik u stanká* [CAT. 90] y *Prozhéctor* [CAT. 106] y comienza a trabajar para la revista infantil *Ískorka* [Chispa] [CAT. 95] y el periódico *Smena* [Relevo].
Es contratado como asesor de diseño de GIZ (Ediciones del Estado) e IZOGIZ (Editorial Estatal de Arte), como profesor de dibujo en el VJUTEIN de Moscú y en el Instituto Poligráfico de Moscú.
Ilustra el libro de V. Vladímirov *Pro loshadey* [Sobre los caballos] [CAT. 94].
Enero. Tras ser expulsado del Partido, Trotski es deportado a Alma-Ata (hoy Almatý, Kazajistán).
Agosto. En Moscú se celebran los primeros juegos de la "Spartaquiáda", concebidos como contrapartida a los Juegos Olímpicos.
La AJRR pasa a llamarse AJR (Asociación de Artistas de la Revolución).
Stalin pone fin a la NEP (1921-1928) y nacionalización de la economía e introduce el Primer Plan Quinquenal (1928-32) para construir una economía socialista basada en la industrialización masiva y la colectivización de la agricultura.
Vuelve a la URSS el artista El Lissitzky.
Tras un viaje triunfal a Moscú, Le Corbusier gana el concurso internacional del edificio de Tsentrosoyuz, sede de las cooperativas soviéticas, situado en la calle Miasnítskaya. Pese a las críticas, consigue acabar su obra en 1936.

1929

Comienza a trabajar para la recién creada Vsekojudózhnik (Unión Panrusa de Agrupaciones de Colectivos de Trabajadores de las Artes Visuales), que, compraba y vendía obras de sus miembros, a los que proporcionaba salarios mensuales. Bajo este sistema de contrato realizará *El juego de pelota* (1932) [CAT. 194], *Corredores* (1932-33) [CAT. 196] y *El portero* (1934) [CAT. 199], entre otras obras.
Realiza ilustraciones para el periódico "social-político y artístico-literario" *Dayósh!* [¡A por ello!] [CAT. 117-120] Tanto en *Dayósh!* como en *Smena* trabaja con el poeta Vladímir Mayakovski; más tarde recordaría: "Cuando trabajábamos juntos en las revistas *Smena* y *Dayósh!*, más de una vez me hizo ver la solución figurativa correcta con aquellas lacónicas observaciones suyas".
21 enero. León Trotski es expulsado de la URSS.
19 agosto. Muere en Venecia Serguéi Diáguilev, empresario, mecenas y fundador de los Ballets Rusos.
7 noviembre. El periódico *Pravda* publica el artículo de Stalin "El año del gran cambio", en el que ofrece una justificación teórica de la colectivización y exige su implementación acelerada.
Stalin decreta el inicio de la construcción de Magnitogórsk, una inmensa ciudad minero-metalúrgica en los Urales, para la que emplean la mano de obra de miles de trabajadores forzados (sobre todo campesinos "deskulakizados", es decir, desposeídos de sus tierras).
Dziga Vértov [seudónimo de Denís Abrámovich Kaufman] realiza la película *El hombre de la cámara*, un retrato de la ciudad de San Petersburgo.
El escritor ruso Gaito Gazdánov publica su primera novela, *Una noche con Claire*.

1930

16 marzo. Estreno, en el Teatro de Meyerhold, de la comedia *Bania* [El baño], de Mayakovski, en cuyo diseño artístico trabaja Deineka.
27 mayo. Se inaugura la primera exposición del grupo Octubre, en la que Deineka participa.
Junio. El periódico romano *La Tribuna* publica un artículo sobre el pabellón soviético de la XVII Bienal de Venecia, destacando los tres cuadros de Deineka *Antes de bajar a la mina* (1925) [CAT. 115] y *Niños bañándose.*
Ocupa la Cátedra de Dibujo, Composición y Carteles del Instituto Poligráfico de Moscú.
Ilustra el libro infantil *Kutermá* [Barullo (Cuento de invierno)] de Nikolái Aséyev [CAT. 97], *Vstretim tretiy!* [Cumpliremos el tercero (el tercer año del Plan Quinquenal)] de Semión Kirsánov [CAT. 100], *Liógki bukvar* [Cartilla fácil para guarderías y familias] de María Prokófievna Teriáyeva y *Electromontiór* [El electricista] de Borís Uralski [CAT. 98]. También realiza los libros de imágenes *V oblakáj* [Entre las nubes] [CAT. 96] y *Parád krásnoi ármii* [El desfile del Ejército Rojo] [CAT. 99].
Se convierte en reputado diseñador de carteles, realizando este año cinco importantes, entre ellos *Mecanizaremos la cuenca del Don* [CAT. 159] o *Construiremos el potente dirigible soviético "Klim Voroshílov"* [CAT. 205].
14 abril. Suicidio de Vladímir Mayakovski.
25 noviembre-7 diciembre. Primer proceso contra el Partido Industrial, grupo de ingenieros acusados de "contrarrevolucionarios".
Se cierra definitivamente VJUTEIN, y se divide en tres instituciones artísticas: el MARJI (Instituto de Arquitectura de Moscú), la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura (Segundo Taller de Arte Estatal Libre), posteriormente denominada Instituto Súrikov, y el MPI (Instituto Poligráfico de Moscú).



1

2




3

4


1931

25 marzo. En una reunión de la VOKS se seleccionan las obras que se enviarán a la exposición internacional *El arte del libro* en París; se decide que Pímenov, Lissitzky y Deineka deben participar en la muestra.
10 mayo. Se crea el nuevo grupo militante de artistas proletarios RAPJ (Asociación Rusa de Artistas Proletarios); Deineka abandona la asociación Octubre para convertirse en miembro de la RAPJ.
1 agosto. Se inaugura en el Parque Gorki de Moscú la Exposición Anti-imperialista, con dos pinturas de guerra de Deineka: *La defensa de Petrogrado* y *El mercenario intervencionista* , que recibieron críticas positivas en la prensa.
Octubre. Participa en la exposición internacional *Frauen in Not* en Berlín y en la XXX exposición anual *The Carnegie International* en Pittsburg, que después viajaría por varias ciudades norteamericanas.
Enero. Disolución de la OST.
11 marzo. Resolución del Comité Central del VKP(b) (Partido Comunista (bolchevique) de la URSS) por la que la publicación y distribución de literatura y demás artes queda bajo el control exclusivo del Partido y del Estado.
El periódico de la AJR *Isskusstvo v massy* [Arte de las Masas] se convierte en el órgano de la RAPJ (Asociación Rusa de Músicos Proletarios), pasando a llamarse *Za proletárskoye iskusstvo* [Por el Arte Proletario].
Se publica *Izofront* [Frente de las Artes Visuales], conjunto de declaraciones y artículos escritos por miembros de Octubre para acompañar a la primera exposición del grupo celebrada en 1930.
Se anuncia el primer concurso arquitectónico para el Palacio de los Soviets y se derriba la Catedral de Cristo Salvador de Moscú para levantarlo en ese lugar. Tras varias convocatorias, en 1933 fue seleccionado el proyecto del arquitecto Borís Iofan, cuyo diseño final incluía la colocación, en la azotea del edificio, a 415 metros, de una estatua de Lenin de 100 metros de altura. En 1939 se pusieron los cimientos del gigantesco edificio, que nunca llegó a construirse.

1932

Deineka continúa trabajando en el MPI, ahora como profesor, pero cesa definitivamente su colaboración en las revistas.
Encabeza la brigada de pintores de la RAPJ que trabaja en la decoración de la cocina de la fábrica de aviones de Filí, un suburbio de Moscú, para la que realiza el mural *Aviación civil*.
Abril. La exposición *Carteles al servicio del Plan Quinquenal*, celebrada en la Galería Estatal Tretyakov, incluye varios carteles de Deineka.
19 junio. Se inaugura el pabellón soviético de la XVIII Bienal de Venecia con pinturas y obra gráfica de Deineka, que recibieron una buena acogida por parte del público y la crítica italiana.
13 noviembre. Se inaugura en Leningrado la gran exposición de artistas de la RSFSR (Federación Soviética Rusa de Repúblicas Socialistas), *Los artistas de la RSFSR celebran los 15 años: 1917-1932. Pintura, obra gráfica, escultura,* con seis pinturas de Deineka. El crítico Abram Éfros escribe una positiva crítica de estas obras en el periódico *Iskusstvo* [Arte].
23 abril. Decreto del Comité Central del VKP(b), por el que todas las agrupaciones artísticas y literarias debían disolverse y ser sustituidas por "sindicatos creativos" únicos en función del género de su actividad. La mayoría de los artistas entraron a formar parte de la Unión de Artistas Soviéticos de la URSS.
25 abril. Se funda la MOSSJ (Unión Regional Moscovita de Artistas Soviéticos), de la que es miembro Deineka.
11 octubre: Resolución del Comité Central de la VKP(b) "Sobre la fundación de una Academia Rusa de las Artes". La introducción de las normas de enseñanza se acompaña de una purga tanto de profesores como de estudiantes. Los "artistas realistas" se convierten en profesores.
Se proclama el cumplimiento del Plan Quinquenal en cuatro años y tres meses.
Maxím Gorki regresa a la URSS.
Terrible hambruna soviética, conocida como *Holodomor*, que afectó especialmente a Ucrania y fue ocultada durante mucho tiempo por la historiografía.

1933

29 enero. Durante una sesión dedicada al debate de su obra en el Club Central de los Maestros del Arte de la URSS, en Moscú, Deineka pronuncia una conferencia sobre su método artístico.
Junio. Participa en dos importantes exposiciones soviéticas: *Los artistas de la RSFSR celebran los 15 años*, y *15 años de RKKA*. Su obra fue ampliamente comentada por la prensa.
1 septiembre. Obtiene la Cátedra de Carteles del MPI.
Otoño. Durante un viaje oficial a varias granjas colectivas (koljós), crea una serie de cinco pinturas atípicamente melancólicas, conocida como la serie *Hojas secas* [CAT. 213], seguramente relacionada con la muerte de su padre.
21 marzo. El Sovnarkom (SNK, Consejo de Comisarios del Pueblo) aprueba el proyecto del Metro de Moscú.
Octubre. El escritor Iván Alekséyevich Búnin se convierte en el primer autor ruso galardonado con el Premio Nobel de Literatura.
En el tercer número del periódico *Iskusstvo*, y poco después en forma de libro, se publica "El formalismo en la pintura" de Osip Béskin; Shevchenko, Shtérenberg, Istomin, Fonvísin, Drevin, Udaltsova, Goncharov, Týshler, Labás, Púnin, Filónov, Malévich, Klyun y otros son definidos como formalistas.

5





7



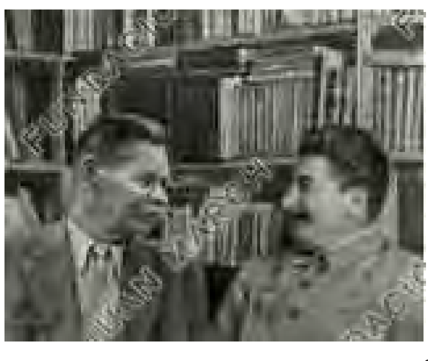
10



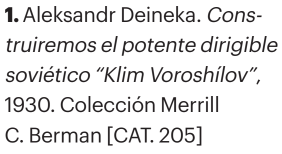
6



8



9



1. Aleksandr Deineka. *Construiremos el potente dirigible soviético "Klim Voroshílov"*, 1930. Colección Merrill C. Berman [CAT. 205]
2. Los mariscales del Ejército Rojo Voroshílov y Budiónny, 1921. Fundación José María Castañé
3. Aleksandr Deineka. *Reclamamos educación universal obligatoria*, 1930. Cartel. Litografía
4. Aleksandr Deineka, c 1930
5. Aleksandr Deineka en Crimea, principios de los años 1930
6. Hambruna en la región del Volga, c 1932-33. Fundación José María Castañé
7. Aleksandr Deineka. *Dinamo. Sebastopol*, 1934. Acuarela sobre papel, 44,2 x 59,8 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú
8. Aleksandr Deineka con su amigo el pintor Fiódor Bogorodski durante su viaje en comisión de servicio a la base de la flota marina soviética en Sebastopol, 1934
9. Maxím Gorki y Stalin. Ilustración del libro Stalin, 1939. Fundación José María Castañé [CAT. 236]
10. Aleksandr Deineka. *Sebastopol. Noche*, 1934. Témpera, acuarela y albayalde sobre papel. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

Comienza el Segundo Plan Quinquenal (1933-38). En Dnepropetrovsk (Ucrania) nace el artista Ilyá Kabakov.

1934

11 febrero. El periódico *Sovétskoye iskusstvo* [Arte Soviético] publica una carta de Henri Matisse comentando las fotos de las obras de pintores soviéticos que le había hecho llegar la VOKS: "Deineka me parece el de mayor talento de todos ellos y el que más ha avanzado en su desarrollo artístico".
12 mayo. Se inaugura la XIX Bienal de Venecia con varias pinturas de Deineka. El 17 de mayo el Ministerio de Educación italiano compra el cuadro de Deineka *Carrera femenina* por 8.000 liras para una galería romana.
En verano conoce a Serafima Ivánovna Lychióva (1906-1992), que durante muchos años sería su compañera.
14 junio. Nombrado Catedrático de Pintura Monumental del MPI, cargo que desempeñaría hasta 1936.
1 agosto. Parte en comisión de servicio a la base de la flota marina soviética en Sebastopol, donde prepara material para futuras exposiciones gubernamentales. En compañía de su amigo el pintor Fiódor Bogorodski, visita los buques de la marina soviética y participa en vuelos de entrenamiento, realizando bocetos a lápiz en la cabina del piloto. En una carta a Serafima Lychióva escribe: "No salgo de Sebastopol… me levanto a las seis o siete de la mañana y voy a nadar. Por el camino compro fruta en el mercado. Pinto un estudio con acuarelas, luego lo repito en casa al óleo. A las cuatro de la tarde como. Después de comer saco mi cuaderno de apuntes y paso un rato en el *Dinamo* (piscina marítima). Por la tarde, antes de que anochezca, termino el trabajo del día, le saco brillo… Tengo una pila de bocetos: el mar, Sebastopol, muchos hidroplanos, el deporte y, una vez más, el mar. Si pudiera colgarlo en tu habitación, el sol de Sebastopol te iluminaría todo el invierno" (Catálogo de la exposición en la Galería Estatal Tretyakov, 2010, p. 210). *Futuros aviadores* (1938) [CAT. 233] sería la última de una serie de obras realizadas a partir de los apuntes tomados durante este viaje.
2 septiembre. Es nombrado miembro del comité para la exposición *The Art of Soviet Russia*, que tendría lugar en Filadelfia, organizada por la VOKS, el Pennsylvania Museum of Art y el American-Russian Institute of Philadelphia (ARI). Forma parte del jurado de selección de obras y es elegido para viajar a Filadelfia como representante soviético oficial de la exposición.
En otoño comienza a preparar el viaje a Estados Unidos estudiando inglés. El 22 de octubre le expiden el pasaporte para viajar al extranjero. Tiene el número 122769, el apellido del artista se ha cambiado a 'Deineko', y contiene la siguiente descripción: "Estatura mediana. Ojos grises. Nariz común. Cabello castaño"; lo firma el responsable del Presídium de VTSIK (Comité Ejecutivo Central de la RSFSR), G. Yagoda.
18 octubre. En el Carnegie Institute de Pittsburgh se inaugura la XXXIII exposición *The Carnegie International,* en la que Deineka fue galardonado con el Honorable Mention Prize por su pintura *En el balcón* (1931) [CAT. 212]. Otro de los galardonados fue Salvador Dalí por *Eléments énigmatiques dans un paysage*.
11 diciembre. El periódico *Vechérniaya Moskvá* [Moscú de la Tarde] informa sobre la partida, el día anterior, del pintor Deineka rumbo a Estados Unidos, donde permanecería tres meses. Llega a Nueva York el 22 de diciembre. *The Art of Soviet Russia se* inauguró el 15 de diciembre y durante los dos años siguientes viajaría a 17 ciudades de Estados Unidos y Canadá.
Trabaja en una serie de paneles monumentales sobre el tema "La Revolución en la aldea" para la sala

de actos del NarKomZem (Comisariado del Pueblo para la Agricultura de la URSS) en Moscú. Realizó cuatro bocetos al óleo: *La charla de la brigada del koljós* [CAT. 223], *Dos clases, Rebelión campesina* y *La recogida de la cosecha* (los dos últimos en paradero desconocido). El encargo no se llevó a cabo y los paneles nunca llegaron a realizarse. Como parte de su trabajo en este proyecto fue enviado en comisión oficial a visitar granjas colectivas.

8 enero. Muere en Moscú el escritor-simbolista Andréi Biéliy.

17 agosto. Durante el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, Maxím Gorki proclama el realismo socialista como el método creativo soviético oficial, "realista en su forma y socialista en su contenido".

1 diciembre. El asesinato del miembro del Politburó Serguéi Kírov en Leningrado inicia un periodo de represiones políticas y purgas masivas que durará hasta 1938.

Nacen Yuri Gagárin (9 marzo), primer cosmonauta ruso, y el compositor Alfred Schnittke (24 noviembre).

La Unión Soviética entra a formar parte de la Sociedad de Naciones.

Isaak Brodski es nombrado director de la Academia Rusa de las Artes.

1935

2-22 enero. Deineka viaja de Nueva York a Filadelfia, donde participa en recepciones, almuerzos y encuentros con artistas y mecenas locales organizados con motivo de la exposición itinerante *The Art of Soviet Russia.*

22 enero-7 febrero. Permanece en Nueva York, donde realiza algunos dibujos y apuntes y conoce a otros artistas.

7 febrero. Regresa a Filadelfia para preparar su muestra individual de acuarelas en la galería Art Alliance, que se inaugura el 11 de febrero. Expone 45 obras, algunas que había traído con él de Rusia y otras recientes de temas americanos.

14 febrero. Escribe a Serafima Lychióva desde Filadelfia: "Confieso que empiezo a soñar con vacaciones en algún pueblo de la región de Moscú o en Crimea. ¡No imaginas cuánto he tenido que trabajar! Llevo tanto tiempo sin escribirte porque estaba preparando la exposición. Incluso aquí es bastante complicado, y además vino Troyanovski (el embajador soviético) a la exposición… la inauguración salió bien. Durante dos horas y media estuve de pie dando la mano a damas y caballeros de clase alta y media, bastante cansado, y después la cena, también de pie con un plato… Esta semana hasta el 20 descanso en Filadelfia. Luego me voy a una pequeña ciudad deportiva –un encargo de trabajo americano– donde haré unos dibujos para una revista de lujo…" (Catálogo de la exposición en la Galería Estatal Tretyakov, 2010, p. 212).

20 febrero. Viaja a Lake Placid, Nueva York, invitado por la revista *Vanity Fair* para realizar una serie de dibujos.

4 marzo. Asiste a la inauguración de la exposición *The Art of Soviet Russia* en el Baltimore Museum of Art, Maryland, acompañado por el embajador Troyanovski y su esposa.

9 marzo. Escribe a Serafima Lychióva desde Nueva York: "Dentro de tres días me despido de América para pasar a Europa… Estaré un océano más cerca de Moscú… Esta noche he regresado de Washington, donde me organizaron una exposición en la Embajada… Al día siguiente tuve que asistir a una recepción elegante. Supliqué a Troyanovski que no me hiciera ponerme un frac, al final nos pusimos de acuerdo en un esmoquin. ¡Mira la clase de dandi en que me he convertido, ja, ja!" (Ibíd.). En total se celebraron en Estados Unidos tres exposiciones individuales de su obra sobre papel: en la Art Alliance en Filadelfia, en la Embajada Soviética y en la galería Studio House en Washington DC. Vendió unas doce obras y regresó con numerosos apuntes de las ciudades norteamericanas, sus habitantes y sus carreteras, que utilizaría en las composiciones de sus pinturas de ese año.

13 marzo. Parte de Nueva York en barco rumbo a Francia, adonde llega el 21 de marzo. En París visita seis veces el Louvre y se encuentra con los artistas Klimént Redko y Mijaíl Lariónov. En una galería parisina se celebra una exposición de su obra.

12 abril. Llega a Italia. En Roma se hospeda en el Hotel di Londra y Cargill, cerca de Villa Borghese. Escribe una carta entusiasta a Serafima Lychióva sobre la arquitectura romana. Entre los ejemplos de modernidad destaca el Estadio Mussolini por su "amplitud y planimetría". Realiza un viaje de tres días a Florencia.

27 mayo. En la Casa Central de Artistas de Moscú pronuncia una conferencia sobre su viaje en la que afirma que América y el arte norteamericano son mucho más interesantes que Francia y el arte francés, habla de los regionalistas e integrantes del John Reed Club y, sobre todo, alaba la obra del pintor muralista Thomas Hart Benton.

8 junio. El agregado de la Embajada de la URSS en Washington, Alekséi Neiman, le informa sobre la devolución de sus dibujos expuestos en Studio House, excepto tres obras que fueron vendidas, dos de ellas a Mrs. Ellis Longworth, hija del presidente Theodore Roosevelt.

Julio. A raíz de un viaje de trabajo a la región de la cuenca del Don realiza varias obras inspiradas en esta zona. *En la pausa del almuerzo en la cuenca del Don* o *Trabajadora del koljós en bicicleta* [CAT. 225].

15 diciembre. Se inaugura en Moscú su primera exposición individual en la URSS, organizada por la Vsekojudózhnik, con más de un centenar de obras. La muestra recibió numerosas críticas positivas. El 26 de diciembre la Comisión de Adquisiciones de Obras de Arte del Estado adquiere nueve obras de esta muestra.

Ilustra *V ognié* [CAT. 92] traducción rusa de la novela *Le feu* [El fuego, 1916] del escritor francés Henri Barbusse.

14 mayo. Solemne inauguración de la primera línea del Metro de Moscú, la Górkovskaya, que unía Sokólniki al Parque Central de Cultura y Ocio Gorki (TPKiO), construida bajo la dirección de Lázar Kaganóvich.

15 mayo. Muere Kasimir Malévich.

Agosto. El minero Alekséi Stajánov extrae 102 toneladas de carbón en cinco horas y 45 minutos (14 veces la media), dando inicio al movimiento conocido como 'stajanovismo': una campaña para superar los objetivos de producción y estimular el éxito de los planes quinquenales. Los stajanovistas eran premiados con honores públicos y bienes de consumo poco comunes.

Noviembre. Conferencia de la MOSSJ "Sobre el problema del retrato soviético". Los discursos de David Shtérenberg, Aleksandr Deineka e Ilyá Erenburg critican el liderazgo de la MOSSJ y sus concesiones y privilegios políticos, dirigidos sólo a un pequeño y selecto grupo de artistas.

1936

Enero. La revista *Vanity Fair* publica en su portada un dibujo de Deineka. En los créditos figuraba: "Cover design: *Skiing at Lake Placid* by Deyneka".

12 febrero. Se inaugura en la Academia de Bellas Artes de Leningrado la exposición individual de Deineka de Vsekojudózhnik.

Junio. Campaña contra el formalismo. El número 6 de la revista *Pod známenem marksizma* [Bajo la Bandera del Marxismo] publica el artículo de Poli-



1

1. Aleksandr Deineka. *Plaza romana*, 1935. Acuarela y gouache sobre papel, 37,8 x 53,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú
2. Dibujo de París realizado por Deineka durante su viaje en 1935. Ilustración del libro de Aleksandr Deineka, *De mi práctica profesional*, 1969 [CAT. 248]
3. Dibujos de sacerdotes romanos realizados por Deineka durante su viaje en 1935. Ilustración del libro de Aleksandr Deineka, *De mi práctica profesional*, 1969 [CAT. 248]
4. Catálogo de la Exposición *A. Deineka*, Vsekojudózhnik, Moscú, 1935
5. El director de la primera línea del Metro de Moscú, Lázar Kaganóvich, c 1940. Fundación José María Castañé
6. Stalin en el Teatro Bolshói de Moscú, 1936 (Soyuzfoto). Fundación José María Castañé
7. VIII Congreso Extraordinario de los Soviets, 1936 (Soyuzfoto). Fundación José María Castañé



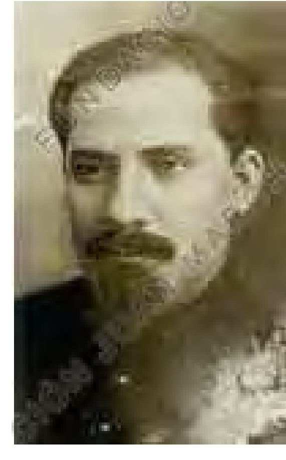
2



4



3



5



6



7

carp Lébedev "Contra el formalismo en el arte", en el que afirmaba: "La influencia del formalismo en la pintura soviética afecta a veces a los artistas cuya obra no puede clasificarse como formalista. Como ejemplo pueden servir algunas obras de S. Guerásimov y A. Deineka [...] La pasión por el ritmo formalmente intenso queda reflejada en el cuadro *La defensa de Petrogrado* [...] La aparición del formalismo en el arte soviético son restos del capitalismo, especialmente hostil a la causa socialista". En *Pravda* se publican una serie de editoriales anónimos, como "Caos en vez de música" (28 enero), contra el compositor Dmitri Shostakóvich, "Falsedad en el ballet" (8 febrero), "Cacofonía en la arquitectura" (20 febrero) y "Sobre los artistas garabateadores" (1 marzo). El último de la serie, "La afección formalista en pintura", estaba firmado por Vladímir Kémenov.
Verano. Viaja a Sebastopol con los pintores Gueórgui Nisski y Fiódor Bogorodski para realizar bocetos.
27 octubre. Participa en la reunión organizada por la Galería Tretyakov sobre el problema de las exposiciones soviéticas. "En el extranjero, por ejemplo, en Nueva York [...] gente muy competente compra las obras de arte después de un proceso riguroso de selección, pero, una vez que las cuelgan en un museo, ya no es con la idea de que mañana lo quiten porque hoy es un genio y mañana un pintamonas. No existe esta inquietud, porque dentro de dos o tres años esta obra se convierte en la historia del arte. Así que ¿por qué me voy a poner nervioso respecto a lo que escriban de mí, quizá sobre *La defensa de Petrogrado*? Se puede colgar o descolgar, pero ya ha cumplido su misión histórica. Se le puede llamar formalista, se le puede llamar racionalista o heroico-realista, pero ya es historia" (RGALI, Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, F. 990, op. 2, d. 10, pp. 23-24).
17 noviembre. Deineka firma un contrato con la sección soviética de la Exposición Internacional de París (*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*) de 1937 para diseñar dos paneles monumentales para el pabellón soviético sobre "La fiesta popular" y "Personalidades".
Es nombrado director del taller de pintura monumental del Instituto de Bellas Artes de Moscú, cargo que desempeñará hasta 1946.
21 marzo. Muere en Neuilly-sur-Seine, el compositor Aleksandr Glazunov.
18 junio. Muere Maxím Gorki.
Noviembre. Shostakóvich pone música a la obra de teatro *¡Salud España!*, escrita por el antiguo miembro de Proletkult Aleksandr Afinoguénov. Es un drama en torno a la figura de Dolores Ibárruri, "la Pasionaria". En agosto, la URSS había decidido participar en la Guerra Civil española apoyando al bando republicano.
5 diciembre. En el VIII Congreso Extraordinario de los soviets se aprueba la nueva constitución, conocida como Constitución de Stalin.
Comienza la Gran Purga (*Bolshaya Chistka*), campaña de represión y persecución política llevada a cabo en la Unión Soviética entre 1936 y 1938. En Moscú fueron arrestados y juzgados ex-miembros del Partido Comunista, acusados de conspirar con las naciones occidentales para traicionar a la Unión Soviética y asesinar a Stalin y a otros líderes soviéticos. La purga se extendió a campesinos (el mayor grupo de arrestados y asesinados), oficiales del Ejército Rojo, la *intelligentsia*, grupos minoritarios y otros. Los historiadores no se ponen de acuerdo en las cifras, pero alrededor de un 45 por ciento de los arrestados fueron ejecutados, mientras el resto fueron enviados a campos de trabajos forzados. Los muertos fueron entre 950.000 y 1.200.000.

1937

7 marzo. Deineka firma otro acuerdo con la sección soviética de la Exposición Internacional de París para realizar un gran panel sobre "La fiesta popular". Así lo describe el artista en una carta dirigida a Serafima Lychióva: "Voy a tener que pintar un enorme lienzo de 7 x 12 metros aquí. No en París...". Y más tarde escribía: "por decisión del arquitecto debe ser 'visible' desde todas las salas y cerrar la exposición [...]. No he visto la obra completa nunca, ni siquiera cuando la estaba pintando con las condiciones de luz y perspectiva correspondientes [Deineka tuvo que pintarla en un cuarto muy estrecho con luz artificial], ni tampoco cuando se instaló en París. Solamente algunas fotos traídas de allí me permitieron tener una vaga impresión de cómo ha quedado" (A. Deineka, *De mi práctica profesional*, pp. 36-37). Titulada *Stajanovistas*, la obra se expuso en la última sala del pabellón soviético, coronada por la escultura monumental *El obrero y la campesina* de la escultora Vera Mújina. En el pabellón español se presentó el *Guernica* de Pablo Picasso. El 15 de junio de 1938 el jurado concedería a Deineka la Medalla de Oro en la categoría de pintura por su mural.
28 marzo. Se publica la monografía de B. Nikíforov, *A. Deineka* con una tirada de 4.000 ejemplares.
8 julio. Firma un acuerdo con el comité de la exposición *20 años del RKKA y de la Marina* para realizar las obras *Lenin de paseo con los niños* y *Futuros aviadores* [CAT. 233], con una compensación de 10.000 rublos.
Comienza a trabajar en los murales *Correr campo a través* y *Desfile deportivo* para la Casa del Ejército Rojo en Minsk.
Recibe el encargo de realizar mosaicos para la estación de metro Mayakóvskaya.
Enero. En Moscú se lleva a cabo el segundo juicio de la Gran Purga. Son juzgados 17 miembros del Partido, de los que 13 son sentenciados a muerte y fusilados y el resto enviados a campos de concentración. El 12 de junio se desarrolla un juicio militar


1


2


3




4

secreto, en el que varios generales del Ejército Rojo son sentenciados y ejecutados.
9 enero. Lev Trotski llega a México. Hasta 1939 se alojará con su familia en la Casa Azul, propiedad de la familia Kahlo (hoy Museo Casa de Frida Kahlo), en Coyoacán.
10 marzo. En París muere Yevguéni Zamiátin, autor de la novela antimilitarista *Nosotros* (1924).

1938

5 mayo. Se inaugura la exposición *20 años del RKKA y de la Marina* con las dos obras encargadas a Deineka.
8 mayo. El número 66 de *Arjitektúrnaya Gazeta* [Gaceta de Arquitectura] informa de que Deineka empieza a trabajar en los bocetos para el vestíbulo principal del futuro Palacio de los Soviets (que nunca llegó a construirse). Una de las paredes se dedicaría al Ejército Rojo y la Guerra Civil.
31 agosto. Firma un contrato para realizar el boceto para un panel de mosaico para la sala principal del pabellón soviético de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939 sobre el tema "Por el camino de Stalin". Ante el retraso de Deineka, la obra fue finalmente encomendada al pintor Vasíli P. Yefánov y a una brigada de artistas. (El boceto de Deineka, también conocido como *Stajanovistas* se encuentra en la colección del Museo Central de Historia Moderna de Moscú).
11 septiembre. Se inaugura la estación de metro Mayakóvskaya, diseñada por el arquitecto Alekséi Dúshkin. Los treinta y cinco mosaicos de Deineka cubrían las bóvedas de la nave central, representando *Días y noches en el país de los soviets* con escenas de jardines, fábricas, deporte, aviación y construcción.
Se publica el libro infantil del piloto y héroe soviético Gueórgui F. Baydukov titulado *Cherez polius v Ameriku* [A América atravesando el Polo], con ilustraciones de Aleksandr Deineka.
17 enero. Gustav Klutsis es arrestado y semanas después ejecutado por orden de Stalin. Ese mismo año, igualmente víctima de la persecución desatada contra personas de nacionalidad letona, es arrestada Pavla Freiburg, primera esposa de Deineka. Morirá en la cárcel meses después.
17 marzo. Cerca de Irkutsk (Siberia), durante un viaje en tren de su madre, nace el bailarín Rudólf Nuréyev.
Marzo. En el tercer juicio de la Gran Purga se acusó a 21 personas de pertenecer a un supuesto bloque de "derechistas y trotskistas" liderado por Nikolái Bujárin, antiguo jefe del Comintern, y el ex-primer ministro Alekséi Rýkov. Todos son declarados culpables y ejecutados.
17 septiembre. El economista ruso Nikolái Dimítrievich Kondrátiev, que había sido un defensor de la NEP, es condenado a muerte y fusilado en Siberia.
27 diciembre. En un campo de trabajo cercano a Vladivostok muere el poeta Osip Mandelstam.
Eisenstein rueda *Aleksandr Nevski*, con música de Serguéi Prokófiev.

1939

18 marzo. Se inaugura en Moscú la exposición temporal *La industria del socialismo*, en la que se muestran varias obras de Deineka, entre ellas *En la reunión de mujeres* y *Bombardero*. Estaba dirigida inicialmente por Sergó Ordzhonikidze, Jefe del NKTP (Comisariado del Pueblo para la Industria Pesada), pero se suicidó antes de la inauguración. Se trataba de la mayor muestra jamás organizada en la URSS, con 1015 obras de 479 artistas.
17 mayo. Inauguración del pabellón soviético de la Exposición Universal de Nueva York, diseñado por los arquitectos Borís Iofan y Karo Arabian. Incluía dos obras de Deineka, *Lenin de paseo con los niños* y *Futuros aviadores*, aunque la mayor atención del público se centró en el fragmento de la bóveda de la estación del metro Mayakóvskaya con los mosaicos de Deineka, reproducido a escala natural. El proyecto obtuvo un Gran Premio.
1 agosto. Coincidiendo con el décimo aniversario de la implementación de la colectivización, y para ensalzar sus logros, se inaugura en Moscú la Primera Exposición Agrícola, más tarde rebautizada como VDNJ (Exposición de Logros de la Economía Nacional). Deineka trabajó junto a otros artistas en dos frescos no conservados, *Disputa sobre lindes* y *La revuelta campesina de 1905*.
Deineka comienza a trabajar como escultor, con cerámica, porcelana y mayólica.
23 agosto. Alemania y la URSS firman un tratado de no agresión, el llamado pacto de Molotov-Ribbentrop.
1 septiembre. Alemania invade Polonia. Estalla la Segunda Guerra Mundial.
30 noviembre. Comienza la llamada Guerra de Invierno entre la URSS y Finlandia, que finalizaría en marzo de 1940 con la firma del tratado de paz por el que Finlandia cedía territorio y capacidad industrial a la Unión Soviética.

1940

Enero. En el número 3 de la revista *Iskusstvo* se publican los recuerdos de Deineka sobre sus encuentros con Mayakovski.
Febrero. Elegido miembro del consejo de dirección de la Unión de Pintores y Escultores de Moscú.
27 mayo. Tras recibir la propuesta de los hermanos Vesnín para realizar los mosaicos de la estación de metro Paveletskaya en Moscú, firma un acuerdo con la USDS (Dirección de la Construcción del Palacio de los Soviets) para corregir los cartones, realizados a partir de sus esbozos, en el taller de mosaicos de Leningrado. De los 16 mosaicos diseñados por Dei-

1. Aleksandr Deineka. *Retrato de Irina Servinskaya*, 1937. Óleo sobre lienzo, 70,7 x 60,3 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk
2. Aleksandr Deineka ante uno de los frescos no conservados de la *Primera Exposición Agrícola*, Moscú, 1939
3. Aleksandr Deineka, c 1940
4. Dibujos de soldados en la periferia de Moscú durante la Gran Guerra Patria de 1941. Ilustración del libro de Aleksandr Deineka, *De mi práctica profesional*, 1969 [CAT. 248]

neka, finalmente siete se instalaron en la estación Novokuznétskaya, inaugurada en 1943.
29 junio. Nombrado catedrático de pintura monumental del MGAJI (Instituto Estatal Académico Artístico de Moscú) V. I. Súrikov, conocido como "Instituto Súrikov".
18 septiembre. La empresa constructora del Teatro del Ejército Rojo informa a Deineka de que la comisión gubernamental no ha aprobado su pintura decorativa para el techo del teatro, por lo que no le pagarán los 10.000 rublos que le correspondían en concepto de finalización del contrato (no se conocen todas las circunstancias del trabajo de Deineka para este teatro, pero su mural *Carrera campestre de los combatientes del Ejército Rojo* continúa decorándolo hoy).
El Museo Estatal de Literatura le encarga una gran composición pictórica basada en el poema *La marcha de la izquierda* de Mayakovski.
Ilustra el libro del héroe de la Unión Soviética, el piloto Ilyá Mazúruk, *Nasha Aviatsia* [Nuestra aviación].
10 marzo. Muere el escritor Mijaíl Bulgákov. Su muerte pone fin a su novela más famosa, *El maestro y Margarita*, iniciada más de 10 años antes y reescrita varias veces. No se publicará hasta 1966.
3 abril-19 mayo. Masacre de Katyn. En los bosques de Katyn, en la región de Smolensk, alrededor de 22.000 militares e intelectuales polacos son ejecutados por el ejército soviético.
21 agosto. Ramón Mercader, militar español y agente del NKVD (Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos de la URSS), asesina en México a Lev Trotski.
Se declara la semana laboral de seis días, y se prevé responsabilidad penal para el absentismo y la producción defectuosa.

1941

1 enero. Firma un acuerdo de colaboración con los departamentos económico y artístico de la Dirección de la Construcción del Palacio de los Soviets por el que se compromete a asesorar a los artistas y arquitectos 48 horas al mes por un salario de 2.000 rublos mensuales.
10 octubre-marzo 1942. Trabaja para los talleres de carteles de defensa militar Okna TASS ["Las ventanas" de la TASS] realizando carteles políticos sobre temas de defensa y dirigiendo a un grupo de artistas de carteles.
18 octubre. Cesado del Instituto Súrikov con un "permiso prolongado con derecho a reincorporarse".
3 de noviembre. El ejército alemán toma Kursk, donde viven la madre y la hermana del pintor. Pinta *Los suburbios de Moscú. Noviembre 1941*, el primero de una serie de lienzos que conforman una crónica de la guerra: *La plaza Sverdlov en diciembre de 1941, El Manezh de Moscú. 1941, Noches de alarma* (1942) y *Aldea incendiada* (1942).
22 junio. Estalla la guerra en el Frente Oriental. El ejército alemán invade la Unión Soviética y se inicia lo que el 23 de junio el periódico *Pravda* acuñó como la Gran Guerra Patria (el conflicto entre la Unión Soviética y la Alemania nazi en el marco de Segunda Guerra Mundial).
10 julio. Comienza el bloqueo de Leningrado, que se prolongaría 900 días.
31 agosto. En Yelábuga (Tatarstán) se suicida la poeta Marina Tsvetáyeva.
30 octubre. Se inicia la defensa heroica de Sebastopol, que durará ocho meses.

1942

Febrero. La dirección central del RKKA le envía, junto con el pintor Gueórgui Nisski, a la línea del frente cerca de la ciudad de Yujnóv. Los dibujos allí realizados se exponen en la muestra *Los artistas moscovitas en los días de la Gran Guerra Patria* en la Galería Estatal Tretyakov de Moscú.
Principios de julio. Vencida la defensa de Sebastopol, Deineka escribe: "En un periódico alemán he visto una foto terrorífica. La belleza de la ciudad ha sido mutilada. Me recordó a mis 'futuros aviadores', que también defendieron su ciudad natal, a las mujeres y a los niños que conocieron el horror del asedio. Este momento, cuando pinté el cuadro de la defensa de Sebastopol, ha sido eliminado de mi conciencia. Sólo tengo un deseo: pintar un cuadro y sentir que se trata de algo real [...]" (A. Deineka, *Vida, arte, tiempo*, p. 161).
16 octubre. Durante la ocupación de Kursk por las tropas alemanas muere la madre del pintor, Marfa Nikítichna Pankrátova. Es enterrada en el cementerio moscovita de Kursk.
Diciembre. Firma un contrato con el Comité de las Artes del SovNarKom (SNK) para finalizar el enorme lienzo *La defensa de Sebastopol* el 1 de febrero de 1943.
7 febrero. Durante el asedio a Leningrado muere el pintor y dibujante Iván Bilíbin, que dará nombre a un estilo de ilustración ("estilo Bilíbin").
En verano los alemanes toman nuevamente la iniciativa en las ofensivas sobre el sur de Leningrado, las proximidades de la ciudad de Járkov y la península de Crimea.
18 octubre. Muere el pintor Mijaíl Nésterov, el más destacado representante del simbolismo religioso.
Mijaíl Kaláshnikov diseña el primer fusil de asalto AK-47, un arma de fuego automática.

1943

23 febrero. Se inaugura la exposición *El Ejército Rojo en lucha contra el invasor nazi*, en la Casa Central del Ejército Rojo de Moscú. Deineka exhibe *La defensa de Sebastopol.*
2 febrero. Derrota del ejército alemán en la batalla de Stalingrado, la más sangrienta de la Segunda Guerra Mundial.
28 marzo. En Estados Unidos muere el compositor Serguéi Rajmáninov.
Julio-agosto. Batalla de Kursk, la mayor batalla de tanques de la historia y que supuso el inicio del definitivo avance soviético.

1944

10 febrero. Firma un contrato con la MTJ (Asociación de Artistas Moscovitas) para la realización de un "proyecto sintético" en el que se combinaran escultura, frescos, mosaicos y otras técnicas en un monumento a los héroes de la Gran Guerra Patria.
5 abril. Recibe el Primer Premio de la MTJ por el cuadro *El as derribado,* de 1943.
28 julio. Se inaugura en la Galería Tretyakov una muestra de seis importantes artistas soviéticos: Deineka, Serguéi Guerásimov, Piótr Konchalovski, Sara Lébedeva, Vera Mújina y Dementi Shmárinov.
23 agosto. Firma un contrato con la Dirección de Exposiciones Artísticas y Panoramas para realizar la inmensa pintura *El desembarco de los paracaidistas* (6 x 4 metros) por 60.000 rublos.
La MSSJ (Unión Moscovita de Artistas Soviéticos, continuadora de la MOSSJ) le otorga el Premio de Honor por su labor social durante el estado de guerra.
7 noviembre. En el XXVII aniversario de la Revolución recibe un Premio de Honor de la MTJ por su compromiso social durante la Segunda Guerra Mundial.
27 enero. Finaliza el asedio de Leningrado.
15 marzo. La URSS adopta oficialmente el nuevo himno nacional, con la música de Aleksandr Aleksándrov y letra compuesta conjuntamente por Serguéi Mijalkov y El Reguistán. Hasta entonces el himno nacional soviético había sido *La internacional.*
22 junio. El ejército soviético lleva a cabo la Operación Bagratión, cuyo objetivo era expulsar a los alemanes de la República Socialista Soviética de Bielorrusia y de la Polonia oriental.
13 diciembre. Muere en Francia Vasíli Kandinski.

1945

9 marzo. Nombrado director del MIPIDI (Instituto de Artes Aplicadas y Decorativas de Moscú, fundado el año anterior) por decreto nº 112 del Comité de las Artes del SovNarKom de la URSS.
27 marzo. Recibe el título de personalidad honorífica de las artes de la República Socialista Soviética de Rusia.
3 junio. Junto a otros artistas y escritores, realiza un viaje oficial a Berlín enviado por el Comité de las Artes. Pinta la serie de acuarelas *Berlín, 1945*, en la que refleja la ciudad vencida.
4 febrero. En Yalta se celebra la Conferencia de los "Tres Grandes", Churchill, Roosevelt y Stalin para coordinar sus planes de guerra.
8 mayo. La Alemania nazi firma la rendición incondicional ante el mariscal del Ejército Rojo, Gueórgui Zhúkov, poniendo así fin a la Gran Guerra Patria. El 9 de mayo se celebra como Día de la Victoria de la Unión Soviética y los Aliados sobre la Alemania nazi.
Se estrena la primera parte de la trilogía *Iván el Terrible,* de Serguéi Eisenstein.

1946

19 enero. Se inaugura la *Exposición de arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas*, con las obras de Deineka *Desembarco de paracaidistas en el Dniéper* y *Amplias* extensiones, entre otras.
La Dirección de Exposiciones Artísticas y Panoramas le encarga dos pinturas, sobre los temas de la



1


2


3


4


5


6

reconstrucción de la cuenca del Don y el deporte, por 90.000 rublos.
9 marzo. Recibe la certificación del nombramiento de Catedrático de Pintura Monumental del MIPIDI.
9 febrero. Stalin pronuncia en Moscú el discurso "Nuevo Plan Quinquenal para Rusia", en el que declara "incompatibles" el capitalismo y el comunismo.
24 marzo. Muere en Estoril el ajedrecista Aleksandr Aliójin (Alekhine).
El secretario del Comité Central, Andréi Zhdánov, inicia un nuevo período de conformidad y represión cultural conocido como "zhdanovismo", con la persecución de revistas que publicaran las obras "individualistas" y "apolíticas" de Anna Ajmátova y Mijaíl Zóschenko. Ambos autores son expulsados de la Unión de Escritores.

1947

10 marzo. Desde Viena, donde asiste a la *Exposición de Pintura Soviética: Aleksandr Guerásimov, Serguéi Guerásimov, Aleksandr Deineka, Arkadi Plastov*, escribe a Serafima Lychióva: "La exposición está teniendo éxito. Aquí todo el mundo se inclina por el surrealismo. Nosotros tenemos pinta de más o menos academicistas. Hay muchas exposiciones. Acaban de abrir una exposición de pintura francesa contemporánea –principalmente Picasso y Chagall– pintura de ojo único y todo tipo de cubos e intestinos" (Catálogo de la exposición en la Galería Estatal Tretyakov, 2010, p. 222). La prensa vienesa a su vez comentaba: "La obra más cercana a la pintura europea occidental es la de Aleksandr Deineka. En primer lugar, es un paisajista". Realiza una serie de acuarelas con impresiones de Viena.
18 abril. Obtiene la Cátedra de Escultura Decorativa del MIPIDI, del que también es director.
5 agosto. El Consejo de Ministros de la URSS le confirma como miembro de la recién creada Academia de Bellas Artes de la URSS, que sustituye a la Academia Rusa de las Artes.
Viaja por encargo a la cuenca del Don, donde pinta *En la cuenca del Don* [CAT. 243]. En este año también pinta *Carrera de relevos en el Anillo de los jardines*, basándose en una carrera en pista que presenció cerca de su casa.
15 febrero. Prohibición (vigente hasta 1954) de los matrimonios entre ciudadanos soviéticos y extranjeros.
26 mayo. En la URSS queda abolida la pena de muerte (hasta 1950).
Con motivo del VIII centenario de la ciudad de Moscú se realiza un proyecto de ocho rascacielos. Durante los diez años posteriores se construyeron siete de ellos, conocidos como "Los rascacielos de Stalin" o "Las siete hermanas".

1948

11 febrero. A raíz del estreno, en el Teatro Bolshói de Moscú, de la ópera *La gran amistad* de Vano Muradeli, el periódico *Pravda* publica una resolución del Comité Central del Partido Comunista contra el formalismo en la música; es el inicio de una gran campaña ideológica. En las memorias sobre Deineka, S. I. Nikíforov escribía: "La ola de los *pogroms* contra escritores [...], músicos y compositores [...] llegó hasta nuestro instituto (MIPIDI) [...] De repente, a mitad de la jornada de estudios, sonó el timbre y nos reunieron a todos en la gran sala [...] Empezó el discurso sobre la influencia del formalismo en el arte soviético, se citaron los nombres: el escultor Zelenski, Vladímir Favorski, Andréi Goncharov. A Deineka no se le nombraba pero se le suponía [...]" (S. I. Nikíforov , "Recuerdos de un gran maestro. «Lo que ha quedado en la memoria»", en *Problemas del arte soviético de los años 1930-50*, p. 151).
24 marzo. Deineka dimite como catedrático del Departamento de Pintura Monumental del Instituto Súrikov.
Octubre. Deja su puesto de director del MIPIDI, aunque continua siendo catedrático del Departamento de Escultura Decorativa.
11 febrero. Muere en Moscú el director de cine Serguéi Eisenstein.
Abril. Se celebra en Moscú el I Congreso de la Unión de Compositores Soviéticos; en aplicación del decreto Zhdánov, se condena a Shostakóvich, Prokófiev y otros grandes compositores.

1949

Se separa de Serafíma Ivánovna Lychióva.
La URSS empieza a desarrollar el Programa Spútnik, una serie de misiones espaciales no tripuladas lanzadas para demostrar la viabilidad de los satélites artificiales en la órbita terrestre.

1951

19 enero. Lev Vladímirovich Rúdniev, arquitecto principal del edificio de la Universidad de Moscú en las Montañas de Lenin, le encarga los bajorrelieves en mosaico de sesenta estudiosos ilustres de la historia mundial para el vestíbulo del aula magna del nuevo edificio.
Supervisa el trabajo de los estudiantes del MIPIDI en el interior del Teatro dramático de Kalinin (hoy Tver).
Compra una dacha en la aldea de pintores Peskí, en el distrito Kolomenski de la región de Moscú.






1. Catálogo de la exposición *S. V. Guerásimov, A. A. Deineka, P. P. Konchalovski, S. D. Lébedev, V. I. Mújina, D. A. Shmárinov*, Galería Tretyakov, Moscú, 1944
2. Aleksandr Deineka. *El as derribado*, 1943. Óleo sobre lienzo, 283 x 188 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo
3. Celebración de la Victoria, 9 mayo 1945. Fotografía de Dmitri Baltermants. Fundación José María Castañé
4. Andréi Zhdánov y su mujer en su dacha de Leningrado, c 1962 (*Izvestia*). Fundación José María Castañé
5. Aleksandr Deineka. *Carrera de relevos*, 1947. Bronce, 56 x 99 x 16 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú
6. Stalin, Malenkov y Beria frente al féretro de Zhdánov, 1948. Fundación José María Castañé
7. Aleksandr Deineka. *Plaza Sverdlov. Diciembre* (De la serie *Moscú durante la guerra*), 1946-47. Témpera, gouache y carboncillo sobre papel, 62 x 75,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú
8. Aleksandr Deineka. *Noche. Estanques de los patriarcas* (De la serie *Moscú durante la guerra*), 1946-47. Témpera, gouache y carboncillo sobre papel, 61 x 75,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú
9. Aleksandr Deineka. *Taller en el frente. Reparación de tanques armados* (De la serie *Moscú durante la guerra*), 1946-47. Témpera y gouache sobre papel, 67,5 x 83,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú
10. Aleksandr Deineka. *Evacuación de los animales del koljós* (De la serie *Moscú durante la guerra)*, 1946-47. Témpera sobre papel, 65 x 74,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú
11. Bocetos de bailarinas realizados por Deineka para la decoración del Teatro de la Ópera y el Ballet de Cheliábinsk en 1953. Ilustración del libro de Aleksandr Deineka, *De mi práctica profesional*, 1969 [CAT. 248]

5 enero. Muere el escritor Andréi Platónov.
22 marzo. Se lanza el canal de televisión soviética 1, el primer canal de televisión de la URSS con el área más amplia de recepción hasta hoy.

1952

15 marzo. En la sala de exposiciones del Comité de Organización de la Unión de Artistas Soviéticos de la URSS se inaugura la muestra *N. V. Gógol en las obras de artistas soviéticos. En la conmemoración del centenario de la muerte del escritor, 1852-1952*. El Presidente de la Academia de Bellas Artes de la URSS, A. M. Guerásimov, y el jefe de la Comisión de Conmemoración, Yevguéni A. Kibrik, proponen a Deineka participar en esta muestra y lo hace con *Eh, troika, pájaro-troika [...]* (frase tomada del libro de Nikolái Gógol *Almas muertas*, 1842).
Deineka acepta un nuevo trabajo de profesor como responsable de la facultad de composición en el instituto textil de Moscú.
Finaliza el encargo de un gran cuadro con el título *La inauguración de una central eléctrica del koljós* [CAT. 244] para el pabellón central de la *Exposición Agrícola de la Unión de las Repúblicas Soviéticas*.
4 noviembre. Cerca de la península de Kamchatka se produce uno de los terremotos más grandes de la historia, que alcanzó una intensidad de nueve grados en la escala de Richter.
La campaña contra el "cosmopolitismo" lleva a una nueva ola de represión contra la *intelligentsia*, particularmente contra los judíos.

1953

Diseña los murales de los techos y otros detalles decorativos del Teatro de la Ópera y el Ballet en Cheliábinsk, encargo que obtuvo a través de un antiguo alumno del MIPIDI. En este proyecto le ayudaron algunos de sus antiguos alumnos.
Dirige y da clases en el departamento de dibujo del MARJI (Instituto de Arquitectura de Moscú), tarea que desempeñará hasta 1957.
5 marzo. Muere Iósif Stalin. Le sustituye Nikita S. Jruschióv como Primer Secretario del Partido Comunista.
Mueren el compositor Serguéi Prokófiev (5 marzo), el artista Vladímir Tatlin (31 mayo) y el escritor Iván Búnin (8 noviembre).

1954

6 julio. Jruschióv, recibe una nota del Departamento de la Ciencia y la Cultura del Comité Central del PCUS sobre "La situación de las artes plásticas soviéticas" que subraya la "reactivación de los ánimos formalistas y esteticistas entre los pintores", mencionando a Deineka, Guerásimov y Martirós Sarián entre los artistas que "no habían superado las reminiscencias del formalismo en su obra".
27 junio. En la ciudad de Óbninsk, cerca de Moscú, se pone en marcha la primera central nuclear del mundo.
Ilyá Erenburg publica su novela *El deshielo*, que da nombre al periodo de cierta relajación de la represión política que se inicia tras la muerte de Stalin.

1956

16 marzo. Escribe una carta al Presídium de la Academia de Bellas Artes de la URSS pidiendo autorización para una exposición personal programada cinco años antes y que se había aplazado "por circunstancias fuera de nuestro control".
19 julio. Se inaugura la XXVIII Bienal de Venecia. El pabellón soviético expone *En Sebastopol* (1953) de Deineka.
25 febrero. En sesión a puerta cerrada del XX Congreso del PCUS, Jruschióv pronuncia su "Discurso secreto", condenando las purgas de militares y oficiales del Partido realizadas por Stalin, así como su culto a la personalidad.
10 noviembre. Las tropas soviéticas aplastan la revolución húngara. En enero de 1957, el nuevo gobierno instalado por los soviéticos y liderado por János Kádár suprimirá toda oposición pública.
3 diciembre. Muere en Moscú Aleksandr Ródchenko.
En el Museo de Bellas Artes Pushkin de Moscú se celebra una exposición de la obra de Pablo Picasso.

1957

Febrero. Escribe a su hermana en Kursk: "En Moscú no ha cambiado nada: doy clases, asisto a reuniones, pinto cuadros, asesoro. Cada vez hay más reuniones y menos resultados".
29 marzo. Nominado al título de Artista del Pueblo de la RSFSR por la Academia de Bellas Artes de la USSR. El 8 de julio la Unión de Artistas confirma la nominación.
8 mayo. Se inaugura en las salas de la Academia de Bellas Artes de la URSS la exposición individual de Deineka –la primera desde 1956–, con unas 270 obras. Recibió una amplia y muy positiva cobertura en la prensa.
1 octubre. Es nombrado profesor y director de su propio taller en el Instituto Súrikov.
Diciembre. Se aprueban sus bocetos de dos enormes paneles para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 sobre los temas "Por la paz en el

1. Diego Rivera. *Vista de la Plaza Roja*, 1956. Óleo sobre lienzo, 51 x 65,5 cm. Colección privada
2. Aleksandr Deineka, 1957
3. XXI encuentro del PCUS. En el centro, Nikita Jruschióv, Moscú, 1959. Fundación José María Castañé
4. Aleksandr Deineka con una cámara de cine, c 1960
5. Nikita Jruschióv en su dacha, c 1962 (*Izvestia*). Fundación José María Castañé


1


2



3

mundo" y "La construcción pacífica". Los realizó con la ayuda de una brigada de pintores compuesta por antiguos alumnos.
Nombrado miembro de la dirección de la SJ-SSSR (Unión de artistas de la URSS).
Conoce a su futura mujer, Yelena Pávlovna Vólkova (nacida en 1921), que trabajaba en la librería 'El libro extranjero', en la calle Kachálov (hoy Málaya Nikitskaya) de Moscú. Según recuerda ella, durante los primeros años de su vida en común, Deineka "era una persona de aspecto muy saludable y elegante. Le gustaba vestir bien. Tenía su peluquero y su sastre que le hacía trajes muy elegantes. A menudo me regalaba grandes cestas de flores con una simple nota: «A mi querida amiga» o, simplemente, «¡Hola!»".
29 septiembre. En la planta nuclear de Mayák, en la región de Cheliábinsk, explota un depósito con residuos líquidos altamente radiactivos.
4 octubre. La Unión Soviética lanza el primer Spútnik, satélite artificial de la Tierra.
Grigori Kozintsev, con el asesoramiento estético del escultor Alberto Sánchez, entonces exiliado en la URSS, dirige la película *Don Quijote,* que supuso la recuperación de la obra de Cervantes tras la muerte de Stalin.

1958

17 abril. Se inaugura en Bruselas la primera exposición internacional celebrada tras la Segunda Guerra Mundial (y la primera bajo las condiciones de la Guerra Fría). En el pabellón soviético se exponen los dos paneles encargados a Deineka y en la sección de bellas artes del pabellón internacional *La defensa de Petrogrado*, *En los suburbios de Moscú, 1941* y *Carrera de relevos en el Anillo de los jardines*. Estas tres pinturas y el panel *Por la paz* recibieron Medallas de Oro.
12 diciembre. La junta directiva de la Unión de Artistas Soviéticos de Moscú nomina a Deineka como candidato al Premio Lenin por el panel *Por la paz*, pero no obtuvo suficientes votos.
Elegido miembro del Presídium de la Academia de Bellas Artes de la URSS, vice-presidente de la Unión de Artistas Soviéticos de Moscú y miembro del Comité Soviético por la Defensa de la Paz.
22 julio. Muere en Leningrado el novelista y dramaturgo Mijaíl Zóschenko.
Octubre. Borís Pasternak se convierte en nuevo Premio Nobel ruso de Literatura por su novela *Doctor Zhivago*, cuya publicación le costó también la expulsión de la Unión de Artistas Soviéticos.

1959

6 marzo. Nombrado 'Artista del pueblo' por decreto de la dirección del Soviet Supremo de la RSFSR.
21 mayo. La Academia celebra su 60 cumpleaños. Nombrado artista principal del Palacio de Congresos que se estaba construyendo en el Kremlin. Comienza a trabajar en la realización de una serie de mosaicos titulada *La gente del país de los soviets,* que no se llevó a cabo por un cambio en el proyecto del edificio. Sin embargo, en 1960 realizaría un friso en mosaico con los escudos de las 15 repúblicas de la Unión Soviética para el vestíbulo principal del Palacio de Congresos del Kremlin.
El pintor P. F. Níkonov recuerda el aspecto que tenía Deineka en esta época: "Era robusto, con el cuello rojizo, grandes hombros y piernas cortas. Las proporciones de sus heroínas –robustas, sólidas– son sus propias proporciones [...] Él era exactamente así: ancho, corto y muy fuerte. Era un boxeador. Tenía el pelo muy corto, completamente gris. Aparentaba menos edad de la que tenía [...] Era una persona bastante solitaria, mantenía cierta distancia con todos. No soportaba las intrigas [...] Era una persona de una pieza" (Catálogo de la exposición en la Galería Estatal Tretyakov, 2010, p. 230).
24 julio. Se inaugura en el Parque Sokólniki de Moscú la *American National Exhibition,* en la que se mostraban bienes de consumo americanos. Su modelo de cocina americana se convirtió en el escenario del famoso "Debate de la cocina" entre Richard Nixon y Nikita Jruschióv.
11 agosto. Se abre el aeropuerto Sheremétyevo de Moscú, destinado principalmente a vuelos internacionales.
14 septiembre. El Lunik 2 se convierte en el primer objeto fabricado por el hombre que alcanza la Luna.

1960

26 febrero. El Comité Soviético por la Defensa de la Paz concede a Deineka el Premio de Honor.
Marzo. Ingresa en el PCUS.
Mayo. En París se celebra una exposición de arte ruso y soviético que incluye tres obras anteriores de Deineka: *La defensa de Petrogrado, Madre* y *En la pausa del almuerzo en la cuenca del Don.*
Junio. La XXX Bienal de Venecia incluye nueve pinturas de Deineka realizadas entre 1935 y 1959.
27 agosto. Asiste a la inauguración de una gran muestra individual de unas 100 obras suyas en la Galería de Arte de Kursk.
Según los datos de Vladímir Galayko, su chófer personal desde 1962, en este año adquiere un automóvil Volga gas-2.
5 febrero. Se funda en Moscú la Universidad de la Amistad de los Pueblos Patrice Lumumba, hoy Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos.
Mayo. Leoníd Brezhnev obtiene el cargo de Presidente del Presídium del Soviet Supremo.
30 mayo. Muere en Peredelkino el poeta y novelista Borís Pasternak.



4



5

1961

18 marzo. Según el periódico *Sovétskaya kultura* [Cultura Soviética] A. Deineka estará dos semanas en Francia con una delegación de artistas rusos invitados por el comité nacional francés de la Asociación Internacional de Bellas Artes en París.
10 junio. En una postal enviada a su hermana en Kursk, escribía: "Recientemente estuve en París, viajé por media Francia. Desde que regresé, no he parado de viajar: Moscú-Leningrado, Leningrado-Moscú".
20 junio. El Presídium de la Academia de Bellas Artes de la URSS premia a Deineka con la Medalla de Oro por el mosaico *Una buena mañana*.
4 diciembre. En Praga se publica *Aleksandr Dejneka,* del crítico de arte Dušan Konečna. La Unión de Artistas Checoslovacos le invita a Praga y le comunica que el Ministerio de Finanzas le adelantará 2.000 coronas checas en concepto de honorarios.
12 diciembre. El periódico *Izvestia* [Noticias] publica un extenso artículo sobre Deineka titulado "El arte sublime y radiante– para el pueblo".
La Academia de Bellas Artes de la URSS publica el libro de Deineka *Aprender a dibujar* y el ensayo autobiográfico *De mi práctica profesional* [CAT. 248].
12 abril. A bordo de la nave Vostok 1, Yuri Gagárin se convierte en el primer ser humano que viaja al espacio.
31 octubre. En la noche del 31 de Octubre al 1 de Noviembre, el cuerpo de Stalin es retirado del Mausoleo de la Plaza Roja, donde reposaba junto al de Lenin, y enterrado en una tumba al pie de la Muralla del Kremlin, sobre la que posteriormente se levantó un monumento.
Andréi Tarkovski rueda su primera película, *La infancia de Iván* (León de Oro en el Festival de Venecia 1962).

1962

2 enero. El Presídium del Soviet Supremo de la URSS premia su trabajo en el Palacio de Congresos del Kremlin con la Orden de la Bandera Roja del Trabajo.
1 diciembre. Como recuerda el pintor Leoníd N. Rábichev, durante la famosa visita del secretario del partido Nikita Jruschióv a la exposición *30 años de la MOSSJ* en la Sala Manezh de Moscú, el secretario de la Unión de Artistas de la RSFSR, Vladímir Seróv, le mostró el cuadro de Deineka *Madre*, diciendo: "«Así es como nuestros pintores soviéticos representan a nuestras felices madres soviéticas» [...] Nikita Serguéyevich asintió con la cabeza [...]". Sin embargo, durante su visita a la exposición, Jruschióv condenaría la obra de artistas contemporáneos inconformistas.
El pintor Pável F. Níkonov ha descrito las reuniones organizadas por el Comité Central del partido en Stáraya Ploschad a finales de diciembre para debatir sobre esa controvertida exposición. Níkonov y Deineka estaban subiendo las escaleras cuando se encontraron con la entonces ministra de cultura Yekaterina Fúrtseva. Esta recordó las críticas de Jruschióv al cuadro *Los geólogos* de Níkonov; Deineka salió entonces en defensa del artista: "Es muy buen chico, no deberías reñirle. Hubo una época en que a mí también me dieron de baja [...] y mis cuadros, como estaban dados de baja, se vendían por un rublo, porque no se podían tirar". A lo que Fúrtseva replicó: "Ya le conozco, Aleksandr Aleksándrovich, ¡Usted siempre toma partido por la juventud!".
4 diciembre. Elegido vice-presidente de la Academia de Bellas Artes de la URSS, cargo que desempeñará hasta 1966.
Visita Checoeslovaquia.
Mayo. Jruschióv decide situar misiles nucleares soviéticos en Cuba. Se inicia la llamada Crisis de los Misiles, el mayor conflicto entre la Unión Soviética y los Estados Unidos durante la Guerra Fría.
2 junio. Levantamientos de los obreros de la ciudad industrial de Novocherkássk.
17 octubre. En París muere la artista Natalia Goncharova.

1963

12 abril. Recibe el título de Artista del Pueblo de la URSS.
28 julio. Escribe una carta al Instituto Súrikov, pidiendo que le releven del cargo, alegando: "He dirigido el taller de pintura monumental del Instituto durante muchos años [...] Últimamente, la cátedra de pintura ha adoptado una determinada posición respecto al arte decorativo-monumental, calificándolo de formalista. Se ha creado una situación que dificulta mi trabajo en el Instituto [...] Deseo por tanto presentar mi dimisión del encargo encomendado".
2 agosto. Desde el Ministerio de Cultura de la RSFSR se envía una carta al Presidente de la Academia de Bellas Artes de la URSS para que estudie el conflicto entre A. Deineka y el Instituto Súrikov.
3 septiembre. El Presídium de la Academia de Bellas Artes de la URSS decide no aceptar la dimisión de Deineka pero, teniendo en cuenta la situación creada en el Instituto, le concede una excedencia de un año sin retribución.
16 junio. Valentina Tereshkova, a bordo del Vostók 6, se convierte en la primera mujer que viaja al espacio.
Los artistas Vitali Komar y Aleksandr Melamid se conocen en la MVJPU (Escuela Superior de Arte e Industria de Moscú, antes Instituto Stróganov) durante una clase de dibujo anatómico. Desde 1967 hasta 2003 trabajarán juntos como Komar & Melamid.

1964

22 abril. Propuesto de nuevo por la dirección de la MSSJ, recibe el Premio Lenin por los mosaicos realizados entre 1959 y 1962.
19 mayo. En la Casa Central de los Trabajadores del Arte se celebra una recepción en su honor durante la que se proyecta el cortometraje *El artista Aleksandr Deineka*.
2 octubre. Viaja a Berlín para asistir a una exposición de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Elegido miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes de la República Democrática Alemana.
19 octubre. Nombrado miembro del Consejo de Bellas Artes del Ministerio de Cultura de la URSS, responsable de la sección de pintura monumental.
Pinta una nueva versión del cuadro de 1928 *La defensa del Petrogrado*.
En Leningrado se publica el libro de M. I. Yablónskaya, *Aleksandr Deineka.*
10 mayo. Muere en Francia el artista Mijaíl Lariónov.
14 octubre. El Comité Central vota destituir a Nikita Jruschióv de su cargo de Primer Secretario del Partido Comunista. Le sustituye Leoníd Brézhnev, que permanecerá en el cargo hasta su muerte en 1982.
29 diciembre. Muere el artista Vladímir Favorski, profesor de Deineka en Vjutemas.
Anna Ajmátova recibe en Sicilia, Italia, el Premio Internacional de Poesía Etna-Taormina.
El progresista teatro de comedia y drama de Taganka comienza su actividad bajo la dirección de Yuri Liubímov.

1965

8 marzo. Según escribe en una postal dirigida a su familia, ese día parte hacia Italia, país que no visitaba desde hacía 30 años y donde permanecerá tres semanas.
Realiza un mosaico para la fachada del sanatorio para los miembros del Consejo de Ministros de la URSS en Sochi.

1



2



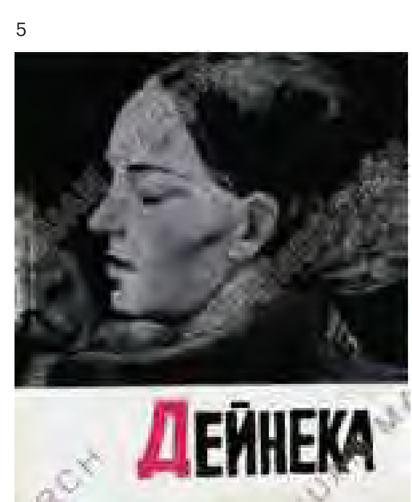
3



4



5



Vende su dacha en Podrezkovo. Según recordaba Y. P. Vólkova-Deineka, el motivo de la mudanza a Peredélkino desde este "paraíso" (como lo llamaba Deineka) fueron los continuos ataques de gamberros de los pueblos obreros de los alrededores. "Hacían verdaderas barbaridades con los cuadros, cortándolos con cuchillas. Después de uno de estos *pogroms*, rasgaron *Las bañistas*, otro lienzo grande con una modelo y otros muchos cuadros. Aleksandr Aleksándrovich se dio cuenta de que era imposible continuar viviendo en esta dacha [...]" ("Yelena Pávlovna Deineka recuerda", en *Problemas del arte soviético 1930-50*, p. 129).
18 marzo. El astronauta ruso Alexéi Leónov se convierte en el primer hombre que camina por el espacio.
20 abril. Muere en Moscú el artista Serguéi Guerásimov.
2 octubre. El Soviet Supremo aplica las reformas al sistema de planificación estatal de la economía, conocido como Plan Liberman.

1966
11 marzo. Elegido académico-secretario del Departamento de Artes Decorativas de la Academia de Bellas Artes de la URSS.
Agosto. La revista *Krokodíl* [Cocodrilo] publica una caricatura de Deineka junto con un epigrama de los dibujantes Kukriniksi.
19 octubre. En Kursk se inaugura una exposición individual del pintor que al año siguiente viajaría al Museo de Arte Ruso de Kiev y al Museo de Arte de la República Socialista Soviética de Letonia, en Riga.
Este mismo año se muda a un apartamento en la casa cooperativa de la SJ-SSSR en la calle Bolshaya Bronnaya 22, en Moscú.
1 marzo. La sonda espacial Venera-3 se convierte en el primer objeto terrestre en alcanzar otro planeta, Venus.
5 marzo. Muere en Leningrado la poeta Anna Ajmátova.
Andréi Tarkovski finaliza la mítica película *Andréi Rubliov*. Tras un primer intento fallido —las autoridades rusas reclamaron a última hora su devolución—, pudo finalmente mostrarse en Cannes en 1969.

1967
19 diciembre. El Consejo de la sociedad deportiva soviética "Spartak" premia a Deineka con la Medalla de Activista de la Cultura Física por su "activa propaganda de la cultura física y el deporte en el arte".
En Budapest se publica la monografía de Aradi Nora, *Deineka*.
Y. P. Vólkova-Deineka recuerda: "Mi marido no me tenía siempre al corriente de sus asuntos [...] por eso no estaba informada sobre sus complicadas relaciones con la Dirección de la Academia [...] Aparte de los disgustos con la Academia, empezó a mostrar signos de su grave enfermedad [...] Las fuerzas iban abandonándole. Aleksandr Aleksándrovich seguía trabajando. Dos veces a la semana asistía a las reuniones del Presídium de la Academia, viajaba a los talleres de mosaicos y vidrieras en Leningrado, daba conferencias en la Academia de Arte de Leningrado, visitaba a los artistas de Riga, viajaba a Checoslovaquia. Pero cada vez trabajaba menos en la creación de nuevas obras [...] Evidentemente, pasaba por una gran depresión [...] A veces decía: «Ya he visto todo, sé todo lo que pasa alrededor. Ya no quiero nada más» [...] E intentaba compensar sus emociones con cada vez más medicinas" (Ibíd., pp. 129-130).
15 enero. Muere en Long Island el artista David Burliúk.
24 abril. El cosmonauta Vladímir Komarov fallece en el primer accidente mortal de un vuelo espacial, durante el aterrizaje de la nave Soyuz 1.
1 septiembre. Muere en Moscú el escritor Ilyá Erenburg.
Octubre. La URSS celebra el 50º aniversario de la Revolución.

1968
17 abril. El Ministerio de Cultura de la URSS encarga a Deineka una obra para la exposición del primer centenario del nacimiento de Lenin, que tendrá lugar en 1970.
Mayo. Se desmaya y pierde el conocimiento. Permanece ingresado en el hospital hasta julio, ganándose, según el testimonio de Vólkova-Deineka, la fama de "enfermo difícil", negándose a tomar las medicinas y pidiendo constantemente el alta, aunque ya no tenía fuerzas ni para andar. No admitía su enfermedad ni escuchaba a los doctores. "[...] Durante tres meses guardó 'el régimen', pero luego volvió a empeorar. Se quedaba viendo de vez en cuando programas deportivos en la televisión [...] A menudo sus ojos se llenaban de lágrimas. Su impotencia le hacía sufrir" (Ibíd., p. 133).
3 agosto. Registro de matrimonio con Yelena Pávlovna Vólkova.
Trabaja en un panel monumental titulado *Todas las banderas vuelan a nuestro encuentro* para el nuevo edificio del aeropuerto de Moscú.
27 marzo. El cosmonauta Yuri Gagárin fallece en un vuelo de entrenamiento.
20 agosto. Finaliza la Primavera de Praga con la llegada de los tanques rusos.

1969
5 marzo. El Ministerio de Cultura de la URSS envía a Deineka a un viaje de diez días a Hungría. En Budapest se inaugura una exposición individual.



6



7

1. Aleksandr Deineka (derecha) con Maya Plisétskaya, Nicolái Cherkásov y Vladímir Peskoven durante la ceremonia de entrega del Premio Lenin, Moscú 1964
2. Aleksandr Deineka junto a una de sus esculturas, 1964
3. Aleksandr Deineka en su despacho, 1956
4. Catálogo de la *Exposición de las obras de Aleksandr Aleksándrovich Deineka. Artista del Pueblo, Premio Lenin y miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS*, Galería Pictórica de Kursk, 1966
5. Catálogo de la exposición *Aleksandr Aleksándrovich Deineka. Artista de la nación de la URSS, miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Premio Lenin*, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú
6. Página interior de la revista *Ogoniók*, nº 3, 1969. Fundación José María Castañé
7. Página interior de la revista *Ogoniók*, nº 39, septiembre 1969. Fundación José María Castañé

20 mayo. El pintor T. T. Salájov escribe un artículo en el periódico *Sovétskaya kultura* con motivo del 70 aniversario de Deineka, que se celebraba el 21 de mayo: "Muchos consideran a Deineka un maestro. He visto una reproducción de *La defensa de Petrogrado* en el estudio de Renato Guttuso. El artista italiano dijo que considera a Deineka uno de los grandes pintores del arte contemporáneo".
4 junio. Sufre una recaída grave de su enfermedad, que le impide asistir el 5 de junio a la inauguración de su exposición individual en las salas de la Academia de Bellas Artes de Moscú, en la que se mostraban 250 obras, y que posteriormente viajaría a Leningrado.
10 junio. Recibe el título honorífico de Héroe del Trabajo Socialista con la entrega de la Orden de Lenin y la Medalla de Oro 'Hoz y Martillo'. Vólkova-Deineka recuerda que recibió una llamada del Departamento de Cultura del Comité Central disculpándose por no haberle concedido antes el título, cuando Deineka hubiera podido apreciarlo, debido a "problemas técnicos". "Me fui corriendo al hospital [...] estaba muy mal y, aunque me reconoció, cuando le felicité por el título, me miró con los ojos llenos de incomprensión, así que creo que nunca se enteró de su nombramiento".
Aleksandr Deineka fallece la madrugada del 12 de junio.
16 junio. Es enterrado en el cementerio Novodevichy de Moscú.
17 junio. En el artículo "Pójorony A. A. Dejneki" [Los funerales de A. A. Deineka] publicado en *Sovétskaya kultura* se leía: "El 16 de junio Moscú ha despedido a Aleksandr Aleksándrovich Deineka, Héroe del trabajo socialista, Artista del Pueblo de la URSS, ganador del Premio Lenin. Sus amigos, sus alumnos, los admiradores de su enorme talento, se han reunido en la Academia de Bellas Artes de la URSS donde estaba de cuerpo presente. En las salas de la Academia se encuentran sus mejores obras, en la muestra inaugurada no hace mucho en honor a sus setenta años. Esta exposición celebrativa se ha transformado en conmemorativa".
3 noviembre. La Pinacoteca Estatal de Kursk recibe el nombre de A. A. Deineka.

1976

Se coloca una placa conmemorativa en la casa donde estuvo el estudio de Deineka, en el 25/9 de la calle Gorki (hoy Tverskaya).

1989

22 mayo. En la tumba de Deineka se erige un monumento fúnebre, obra del escultor A. I. Ruskavíshnikov y del arquitecto I. N. Voskresenski.







Aleksandr Deineka: la mímesis de una utopía (1913-1953)

Manuel Fontán del Junco

Fundación Juan March


А. ДЕЙНЕКА 32г.

In it is no *lacrimae rerum*.
No art. Only the gift
To see things as they are,
Halved by a darkness
From which they cannot shift.

Derek Walcott, *A Map of Europe*



Aleksandr Aleksándrovich Deineka (1899-1969) tenía dieciocho años en 1917, cuando el zar Nicolás II perdió el poder y la Revolución bolchevique triunfó en Rusia. Fue contemporáneo de Lenin y sobre todo de Stalin y murió en Moscú en 1969 a los 70 años, en el apogeo de la era de Jruschióv y como respetado presidente de la Academia de Bellas Artes de Moscú. Deineka fue, pues, un auténtico *homo sovieticus*, un artista de una generación casi completamente educada ya y desde luego profesionalmente activa sólo durante el régimen soviético: una vida y una obra determinadas, por tanto, por el régimen político instaurado tras la caída del zar.

Deineka entre dos zares

Como si, a modo de parodia retrospectiva, la historia general iniciada con la Revolución rusa se repitiese en la del arte, la suerte histórica de la consideración de Deineka y del llamado "realismo socialista"[1] ha resultado una especie de venganza póstuma de otro "zar", el "zar" de la crítica del arte occidental durante buena parte del siglo de Deineka: Clement Greenberg[2].

En 1939, en pleno régimen estalinista, cuando Deineka contaba 40 años y acababa de cumplir con la *komandirovka* de los frescos para el pabellón soviético en la Exposición Internacional de París *"Arts et techniques dans la vie moderne"* de 1937 (cf. **Fig. 29**, p. 45), Greenberg publicaba en la *Partisan Review* su célebre "Vanguardia y Kitsch"[3], una enérgica y radical vindicación del concepto de vanguardia y del análisis formal de la obra de arte, que ha determinado –y sigue haciéndolo– nuestra mirada sobre el arte moderno. En ese influyente ensayo Greenberg planteaba su conocida distinción entre arte de vanguardia y *kitsch*, que es, al mismo tiempo, una diferencia entre alta cultura y cultura popular o cultura de masas. A su juicio, la diferencia entre vanguardia y *kitsch* radica en que

> Si la vanguardia imita los procesos del arte, el kitsch [...] imita sus efectos. La nitidez de esta antítesis no es gratuita: define el abismo que separa esos dos fenómenos culturales simultáneos [...][4].

Por supuesto, esa diferencia entre vanguardia y *kitsch* se ha generalizado con naturalidad como oposición entre abstracción y realismo: el realismo sería un arte de comprensión directa y efecto inmediatos y cuyo tema es lo real (lo que quiera que eso sea), mientras que la abstracción sería el tipo de arte, experimental y de ardua comprensión cuyo tema es el propio arte.

Este sólido esquema, aplicado, por ejemplo, al arte ruso surgido entre, aproximadamente, 1900 y 1930, se ha reproducido en la fórmula que convierte a la vanguardia rusa en merecedora de ese nombre, mientras que el realismo socialista sería –todo él– un mero *kitsch* academicista y al servicio de la propaganda política[5]. Esta contraposición radical, casi de "guerra fría", entre ambos –entre los comunistas y su víctima propiciatoria– ha sido abonada además por la mácula moral de que el régimen soviético liquidó –de modo muy real en el caso de algunos destinos personales– el utopismo de la vanguardia en favor de un realismo, el socialista, más idóneo de cara a trasladar a las masas el mensaje ideológico de un poder totalitario.

El inconsciente formalista: análisis formal y análisis político

Ese formalismo constituye un rasgo connatural a la mirada sobre el arte típica de Occidente, y ha producido una identificación estructural de las corrientes abstractas con la corriente central de la historia canónica del arte, en la que los realismos quedarían relegados a la condición de red de carreteras secundarias que periódicamente vuelven a un primer plano, coincidiendo con "retornos al orden" o "retornos de lo real"[6].

Pero hay, además, otros dos factores que explicarían el actual desconocimiento y postergación del realismo socialista en bloque: el primero es un cierto efecto del análisis formalista; el segundo, un defecto en la hermenéutica habitual de la ideología que subyace al realismo socialista: el materialismo dialéctico, el marxismo.

Ese efecto del análisis formalista en la apreciación de los fenómenos de los que estamos tratando se resuelve en un doble error: historiar los acontecimientos y reflexionar sobre ellos es siempre acercarse y separarse; acercarse para analizar, separarse para comparar y diferenciar, lo que presupone siempre un doble movimiento, que obliga a adoptar dos ópticas. A la historia del arte y a su acompañamiento teórico le estaría ocurriendo lo mismo que a quien, debiendo usar dos pares de gafas (contra la miopía y contra la hipermetropía), se confundiera siempre al ponérselas, e intentase suplir la miopía con las gafas de hipermétrope, y al revés.

El efecto de ese error consiste, pues, en un acercamiento exclusivamente formal a cuestiones de naturaleza política y uno exclusivamente político a cuestiones de naturaleza formal; y, si hay un ejemplo paradigmático de tratamiento formal de un fenómeno inseparablemente artístico-político, es el de la vanguardia rusa; y viceversa: si hay un ejemplo paradigmático de un tratamiento puramente político de fenómenos inseparablemente político-artísticos, ese es, sin duda, el del realismo socialista. En efecto: los análisis más habituales de la vanguardia rusa y del realismo socialista suelen ser puramente formales (y con una valoración política positiva) en el caso del primero y análisis puramente políticos (y con una valoración pictórica negativa) en el del segundo. Y, en consecuencia, la vanguardia suele ser esquemáticamente glorificada como un valiente experimento utópico de gran valor y novedad formal, y el realismo socialista castigado como una reaccionaria *Bad Painting* tradicionalista, sin valor artístico y al servicio de la propaganda política. Mientras se echa de menos un cierto análisis político de la vanguardia y un cierto análisis formal del realismo socialista, la primera continúa conservando el inocente, limpio y positivo halo de la utopía futura y el segundo cargando con la culpable y negativa mancha de un pasado cruel.

Esta comprensión vulgarizada de la influyente tesis de Greenberg, con su limpio reparto binario del campo del arte entre vanguardia y *kitsch*, ha marcado una época, y, si bien ya ha sido matizada en la crítica y la historia del arte, no se puede decir lo mismo en lo tocante a la percepción del público y a la

PÁG. 31: Detalle de CAT. 169

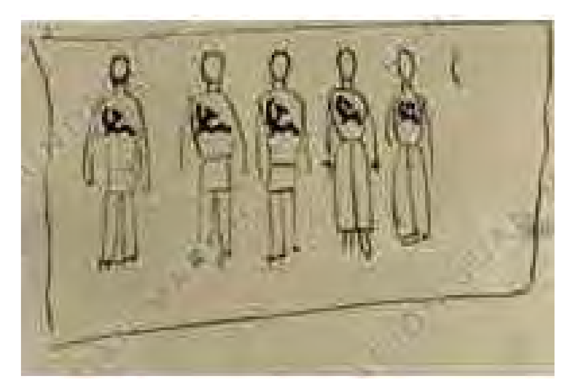


FIG. 1. Kasimir Malévich.
Cinco personajes con la hoz y el martillo, c 1930
Tinta sobre papel, 7,6 x 12 cm
Centre Pompidou, MNAM-CCI

práctica curatorial[7]. Su presencia en las dos últimas instancias es muy comprensible: es precisamente en ellas donde más se hace notar el hecho de que la mirada occidental sobre el arte –la mirada del espectador occidental y del curador– es estructural e inconscientemente formalista, porque se enfrenta al arte precisamente, y sólo, en el doble contexto formal del mercado y el museo y, por tanto, tiene dificultades para valorar la lógica de aquel tipo de arte cuyo destino no es ni el mercado ni el museo[8]: la mirada formal es la mirada que se produce en (y es causada por) el museo y el mercado; pero el realismo socialista no pretendió ocupar un lugar en el museo, sino que, directamente, pretendió ocuparlo en la vida.

Ese es precisamente el punto que interesa resaltar: esa era también la pretensión histórica de la vanguardia, plena de proclamas transformadoras no sólo del arte del pasado, sino del entero mundo heredado. Y es sin duda esa voluntad transformadora, extramuseal, extraartística, lo que la acerca al realismo socialista y al tercer factor de esta historia: la ideología, la praxis política[9].

El materialismo dialéctico como praxis artística

La segunda fuente de incomprensión de los dos términos de esta comparación entre vanguardia y realismo socialista es un cierto defecto de interpretación facilitado por la carencia de una experiencia histórica muy determinada en lo que se refiere a las relaciones entre poder político y arte. Se trata de una cierta "infrainterpretación" del materialismo dialéctico marxista, de su triunfo efectivo y de su continuidad social y cultural durante más de 70 años en Rusia.

Con frecuencia, en efecto, las aproximaciones al materialismo dialéctico –la ideología inspiradora de la Revolución bolchevique y de la organización política total del estado soviético– suelen hacerse en los limitados términos de una gesta ética, o como la consecuencia de una ideología especialmente facultada para galvanizar a las masas, lo que es cierto sólo en parte. En realidad, y en buena lógica, el marxismo es, esencial e indisolublemente, tanto una filosofía como una praxis artística. La célebre tesis undécima de Marx sobre Feuerbach –"hasta ahora los filósofos han interpretado el mundo; lo que hay que hacer es transformarlo"– no es tanto un lema filosófico como una invitación a una acción revolucionaria radical desde la conciencia histórica que proporciona un saber de estirpe hegeliana, según el cual toda conciencia y toda realidad son esencialmente históricas, es decir, artificiales y, por tanto, transformables.

En suma, los influyentes dominios del "zar" del formalismo, el análisis exclusivamente formal del arte de vanguardia y exclusivamente político del realismo socialista y la desatención al carácter estético del marxismo[10] han configurado la esquemática fórmula con la que se ha comprendido habitualmente el arte del realismo socialista y su relación con la vanguardia precedente. La vanguardia rusa, uno de los experimentos formales más radicales de la historia, con un enorme potencial utópico, fue liquidada por un arte derivativo, puesto al servicio de una ideología que alrededor del final de los años 30 ya había mostrado su rostro más totalitario.

Vanguardia rusa y realismo socialista

Quizá sea el caso de Aleksandr Deineka el que con mayor claridad ponga en evidencia hasta qué punto ese paradigma binario y absoluto es inexacto. Aunque haya remitido entre los especialistas, sigue alimentando y orientando el trabajo de divulgadores, curadores y críticos y, por tanto, el juicio del gran público. Es cierto que, desde la década de los 80, a partir de la obra de algunos ensayistas y teóricos rusos como, sobre todo, *Gesamtkunstwerk Stalin*, el rompedor ensayo de Borís Groys[11] o Ekaterina Degot[12], de algunas exposiciones y de la investigación de académicos europeos como John Bowlt, Matthew Cullerne Bown o Christina Kiaer[13], ha ido imponiéndose la idea de que la mera contraposición entre vanguardia y realismo socialista, aunque tranquilizadora, es falsa. Que debe ser sustituida por otra, más compleja pero más acorde con la realidad y con la lógica de los acontecimientos culturales.

Para empezar, la simplista contraposición entre vanguardia y realismo socialista contradice, por supuesto, lo que ocurrió en realidad. En primer lugar, lo desmiente el evidente compromiso político de la mayor parte de los representantes de la vanguardia rusa, que en muchos casos superaba en radicalidad al de los bolcheviques[14]. Pero además esa realidad no sólo es evidente en las declaraciones y manifiestos o en las belicosas adscripciones grupales de la vanguardia –de ellas ofrece una nutrida muestra la sección dedicada, en este catálogo, a la documentacion histórica[15]–; lo es sobre todo en sus obras, muchas de las cuales atestiguan una evidente "doble obediencia": el Tatlin de los contrarrelieves [CAT. 7] es el mismo que el del Monumento a la III Internacional [CAT. 8][16]; el Gustav Klutsis cartelista revolucionario de los años 20 y 30 [CAT. 60] y diseñador de soportes de propaganda revolucionaria [CAT. 12] es también el autor del estilizado "hombre rojo" de 1918 [CAT. 11], como su mujer, Valentina Kuláguina, lo es tanto de las abstracciones arquitectónicas de 1923 [CAT. 13] como del cartel de 1930 [CAT. 127].

Y debe hablarse también de la aparentemente chocante vuelta a la figuración [CAT. 22] desde el suprematismo [CAT 20] por parte de Kasimir Malévich ya en los años 20, con las explícitas figuras realizadas hacia 1930 [**Fig. 1**], o del paso de Ródchenko desde el constructivismo puro [CAT. 26] a los fotomontajes de la historia del Partido Comunista de la URSS [CAT. 47-52] y a su papel como editor de LEF [CAT. 27-29]. Hay paralelismos cuya evidencia es aún mayor, como la colaboración constante de Ródchenko, Stepanova, El Lissitzky y tantos otros en la revista SSSR *na stroike*, la simultánea práctica suprematista-revolucionaria y los retratos figurativos de Lenin por Natán Altman (compárense CAT. 23 con **CAT. 24**), los *Proun* de Lissitzky y su uso del vocabulario suprematista en su célebre cartel sobre la guerra civil [CAT. 15 y 14], la abstracta arquitectura pictórica de 1916 de Liubóv Popova [**CAT. 9**] y su posterior *¡Larga vida a la dictadura del proletariado!* de 1921 [**CAT. 10**] o el diseño de un pabellón para la feria agrícola de 1923 en Moscú [CAT. 32] –con la que colaboraría Deineka– por parte de Aleksandra Ékster.

Los ejemplos se pueden multiplicar, pero quizá lo más significativo en este contexto sea el frecuente uso del vocabulario constructivista y suprematista con fines políticos, de autoría, muchas veces, anónima [CAT. 16 y 17] (lo que habla elocuentemente de lo extendido y generalizado de dicha práctica), como, por ejemplo, en el caso de algunas biografías gráficas de Lenin [**Fig. 2**].

Octubre, 1917: cuando el poder político imita los procesos del arte

Esa doble iconografía de autoría única en cada caso constituye un desmentido a la mera contraposición





▲ Liubóv Popova. *¡Larga vida a la dictadura del proletariado*! Colección privada [CAT. 10]
◀ Liubóv Popova. *Painterly Architecture nº 56*, 1916. Colección privada [CAT. 9]

entre el lenguaje de la abstracción y el del realismo, pero su lógica debe ser explicada. Y eso significa cuestionar la radicalidad de la dicotomía entre vanguardia y *kitsch* y empezar a considerar las relaciones entre vanguardia rusa y realismo socialista de un modo distinto al esquema excesivamente simplista según el cual la primera fue liquidada por el segundo, dando a luz al reaccionario arte soviético.

Para eso quizá baste convenir en una definición de vanguardia y proceder a una interrogación. "Vanguardia", por supuesto, es un término entretanto tan usado que concentrar todos sus significados en una sola definición resulta complejo. Sin embargo, quizá pueda aventurarse –desde premisas greenbergerianas– que, en referencia a la tradición –por oposición a la cual se define la vanguardia–, la vanguardia consiste en la sustitución de la "representación de lo real", de su mímesis pictórica (con todos los matices que hagan al caso) por la "transformación de lo real".

En efecto: no hay un solo manifiesto de las llamadas vanguardias históricas que no contenga el proyecto de una transformación de lo real con carácter general, de una sustitución del pasado y la tradición por el futuro y por lo nuevo. Tradicionalmente, la vanguardia ha ensayado esa transformación poniendo en cuestión en cada caso el procedimiento artístico heredado (en cambio, el *kitsch* se habría limitado a imitar tradicionalmente lo real para conseguir determinados efectos en el contemplador).

Desde esa definición, la interrogación sería la siguiente: ¿qué ocurre, en general, y con el arte de vanguardia en particular, si en un determinado momento histórico y en un determinado lugar el poder político decide "imitar los procesos del arte" (con la expresión de Greenberg) para poner en cuestión, tan radicalmente como la vanguardia la tradición artística, los procesos básicos con los que lo real "funciona"?

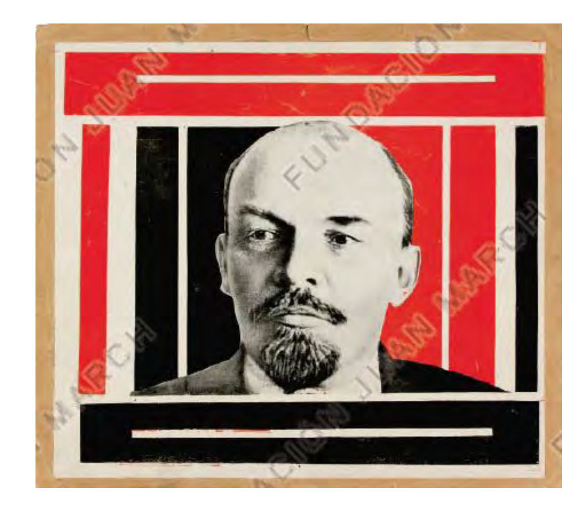


Natán Altman. *Estudiante rojo*, 1923. Colección privada [CAT. 24]

En el plano político general, la respuesta es evidente: sucede que se produce una revolución, circunstancia que puede muy bien ser definida como la radical puesta en cuestión de los procesos sociopolíticos vigentes hasta un determinado momento, su eliminación y su sustitución por otros. Históricamente la radicalidad de las revoluciones se ha correspondido con su prosecución totalitaria, y el arte –y en concreto el arte de vanguardia– ha experimentado diversos destinos bajo las diferentes secuencias históricas de revolución y totalitarismo; ha sido el caso de la Rusia revolucionaria, y también el de la Italia fascista, la Alemania nacionalsocialista o la China maoísta[17].

En esa secuencia de revolución y poder total, el arte de vanguardia, cuando menos –matizaremos esto más adelante–, pasaría a un segundo plano, porque probablemente cedería el protagonismo transformador y revolucionario de su proyecto a un competidor más radical, más ambicioso, menos parcial; en definitiva: a un competidor total. Hay un pasaje del texto de Greenberg en el que nuestro autor parece apuntar a esta cuestión, aunque no se detenga en ella: "[...] Si la vanguardia podría florecer o no bajo un régimen totalitario no es una pregunta pertinente en este momento"[18].

Pues bien, como enseguida veremos, quizá sea precisamente en la obra de Deineka donde es pertinente esa pregunta. Con todo, el hecho es que, cuando la política se comporta como arte, el arte, además de caer en la cuenta de hasta qué punto podía haber estado comportándose como política[19], puede pasar a un segundo plano y ser confinado a













ejercer una función secundaria, la de servir de ilustración de la iniciativa transformadora primordial: la protagonizada por el poder político. Y, desde luego, su carácter parcial o la falta de éxito de sus pretensiones revolucionarias puede hacerle acreedor del calificativo de "formalista" o "burgués" por parte del poder político.

Eso es exactamente lo que ocurrió en la Unión Soviética durante los años 20 y 30: que tuvo lugar una revolución bastante más totalizadora y radical que la planteada por la vanguardia. Y cuando, entre 1920 y 1934, los procesos políticos del zarismo y la democracia parlamentaria de Kerenski fueron puestos en cuestión y saltaron por los aires, en el seno de la vanguardia –cuyas radicales proclamas transformadoras habían precedido a la Revolución– tuvo lugar un pulso no sólo entre vanguardia y poder político sino también entre las diferentes facciones que la constituían[20]. Ese pulso tuvo una excepcional efervescencia, de la que, por ejemplo, dan muestra –además de la enorme producción de literatura polémica– la llamativa eclosión de revistas entre 1923 y los años 30: *Pechát i revoliútsiya* [CAT. 37-38], *LEF* [CAT. 27] y *Novyi Lef* [CAT. 66], *Krásnyi Student* [**CAT. 24**], *Sovétskoye Iskusstvo* [CAT. 42], *Prozhéktor* [CAT. 107-108], *Za proletárskoye Iskusstvo* [CAT. 145], *Iskusstvo v Massi* [CAT. 146], o *Tvórchestvo* [CAT. 229].

Ese pulso se resolvió finalmente, a partir de 1934 y bajo el poder total de Stalin, a favor del poder político; pero es necesario recordar que, antes, se había producido una verdadera sincronización entre una política que se consideraba a sí misma como arte y un arte que se había considerado política: se había producido una revolución.

Es cierto: este parentesco entre arte y política nos resulta más bien profundamente extraño, porque estamos acostumbrados a imaginar las relaciones entre poder político y arte en términos de oposición frontal. Pero hay que pensar que algunas de las vanguardias artísticas europeas tuvieron una clara vocación política, utópica y revolucionaria y pretendieron, con mayor o menor radicalidad, la transformación original de una vida y una realidad social que consideraban ancladas en la tradición. En no pocas ocasiones, el impulso utópico de sus proyectos artísticos se resumía en "llevar el arte a la vida".

De esa visión habitual que enfrenta a vanguardia artística y poder establecido conservamos aún la imagen exótica del artista maldito, del artista "suicida de la sociedad" (la expresión que Artaud dedicó a van Gogh), del primitivo genial y asocial, características todas que consideramos marcas del carácter, demiúrgico y prometeico, del auténtico artista. Pero esa abigarrada imagen no nos hace tan ciegos como para no caer en la cuenta de que, en todos los casos, la vanguardia fracasó en su intento de transformar la sociedad. Las pruebas de ese fracaso están institucionalizadas: los museos, instituciones llenas de obras que se pintaron pensando no en acabar *en* ellos, sino en acabar *con* ellos[21].

Las obras de arte de vanguardia, que se hicieron para la vida, reposan hoy en museos, los lugares donde la sociedad conserva a los héroes del pasado (que, por definición, están muertos). Si la vanguardia hubiera tenido éxito es imaginable que la entera sociedad se habría transmutado en un gigantesco "museo vivo", en una colosal obra de arte conformada según una especie de plan artístico de la entera existencia[22].

Resulta habitual responsabilizar de ese fracaso (frecuentemente asimilado a una pérdida de libertad) a las distintas formas del poder –los intereses sociales y económicos, el gusto establecido, las tradiciones pequeñoburguesas, el mercado o, sin más, el poder político–. En el caso de la vanguardia rusa y de su "liquidación" a manos de Stalin, y en consecuencia con esa imagen, el análisis suele funcionar con el esquema simple al que aludimos al principio: la inocente vanguardia rusa, uno de los experimentos artísticos más radicales conocidos, fue liquidada por un totalitario arte "oficial", academicista y neotradicionalista que servía a intereses de partido.

No es frecuente la actitud de pensar el parentesco entre poder político y vanguardia de un modo distinto a una mera contraposición; ello se debe a que nunca ha llegado a hacerse realidad el triunfo total de la vanguardia política (y, desde luego, de la artística). En Europa, la utopía no ha tenido lugar. Se carece de la experiencia de la ruptura total con el pasado y del ensayo de creación de un orden social y cultural (de una vida, por tanto) radicalmente novedosos. En Occidente, a cada intento de transformar en términos artísticos la sociedad o la vida, ha sucedido otro, que se autoproclamaba el final y consideraba al anterior un episodio (en el fondo, de una tradición estable). En términos políticos, los casos del fascismo italiano y el nazismo alemán fueron igualmente episódicos, así que en Occidente no se ha dado la experiencia del triunfo total de una revolución y de su continuidad cultural totalitaria. No se ha llegado a vivir el triunfo total de la vanguardia artística frente a la tradición; tampoco un triunfo político: no hay vivencia del totalitarismo hecho cultura. En Europa, las posiciones políticas, al igual que las corrientes artísticas, han competido —en el contexto estable de una tradición común más o menos discutida (la tradición parlamentaria, la tradición del museo moderno), y de un mercado que lo permitía— por agrandar su











FIG. 2. Anónimo. *Biografía gráfica de Lenin*, posterior a 1924. Impresión fotomecánica, 22,8 x 25,4 cm. Colección Merrill C. Berman

parte del mapa ideológico, pero ninguna de ellas ha conseguido que su discurso particular se impusiese de manera total e impregnase la vida diaria hasta sus últimas consecuencias, que la transformase radicalmente.

Por eso, porque no había experiencia real, o propia, a la que aplicarla, la comprensión diferenciada de las ideologías y los procesos revolucionarios y totalitarios en términos estéticos o artísticos suele faltar en los análisis habituales. Es cierto que se encuentran intuiciones brillantes, como la de Walter Benjamin —que definió al fascismo como la "estetización de la política" y al comunismo como la "politización del arte" (*Ästhetisierung der Politik, Politisierung der Kunst*)[23]—, pero esas intuiciones no han tenido suficiente traducción general. (De hecho, es posible que en el caso del comunismo fuera preferible, por más exacto, hablar, como veremos, de una "artistificación" de la política).

La Rusia revolucionaria, en cambio, sí supuso una experiencia radical, y por eso el paralelismo entre vanguardias artísticas y poder político resulta profundamente familiar a la sensibilidad postsoviética. Como escribe Borís Groys

> [...] el mundo que prometió crear la fuerza que se impuso en Rusia con la Revolución de Octubre no debía ser sólo más justo, u ofrecer a los hombres una seguridad económica mayor. Ese mundo también tenía que ser –y esto quizá es más importante– bello. El caos y el desorden de otros tiempos debían dejar paso a una vida armónica, artísticamente organizada hasta los últimos detalles. La completa subordinación de la entera vida económica y social –y también de la simple vida diaria– a una instancia de planificación única, aparecida para regular hasta los más pequeños detalles y fundirlos en un todo, convirtió a esa instancia –la dirección del Partido– en una especie de artista. El mundo en su totalidad le servía de material, y su objetivo era "romper la resistencia del material", hacerlo dúctil y darle cualquier forma que se deseara[24].

En Rusia, la Revolución de 1917 y su accidentado y posteriormente uniforme desarrollo constituyó una auténtica mímesis de los procesos típicos del arte de vanguardia, y de un modo mucho más amplio y radical (es decir, más eficazmente totalizador y, a la postre, totalitario) que la ejercida por la vanguardia. Naturalmente, esto tuvo consecuencias para esta y para lo que después daría en llamarse "realismo socialista".

Aleksandr Deineka, o el *Bildungsroman* del arte entre la vanguardia y la época de Stalin

En este contexto, tanto por su poderosa fuerza pictórica como por la fascinante ambivalencia –o ambigüedad– de su arte y de su carrera de *homo sovieticus* –quizá el caso más interesante entre los artistas del realismo socialista– Aleksandr Deineka constituye un caso paradigmático. Su condición de miembro de las últimas agrupaciones de la vanguardia constructivista (como Oktyabr) y de agitador comprometido con la Revolución y la construcción socialista del país no evitó que fuera acusado de formalismo, uno de los reproches que casi invariablemente se achacaban a las prácticas vanguardistas. Al mismo tiempo, sin embargo, obtenía permiso para viajar por América y Europa y recibía destacados encargos del Estado soviético, cuyas utópicas pretensiones hallaron en su obra algunas de las figuraciones y representaciones más logradas. Por ello, el desarrollo de su obra puede leerse como una especie de *Bildungsroman* de la formación del realismo socialista a partir de una base vanguardista: su infancia y adolescencia en los ambientes de la vanguardia –Deineka se formó en los Vjutemas [CAT. 30][25]–, su juventud revolucionaria, atestiguada en el radicalismo de algunos de sus dibujos de los años 20 para revistas como *U stanká* y *Bezbózhnik u stanká* [CAT. 78 y 84), su madurez pictórica durante el estalinismo de los años 30 y, finalmente, su ambigua tercera edad durante los 40, hasta su muerte en 1969, "desestalinizado" ya el país.

Esa cierta "ambivalencia" o "ambigüedad" de la pintura y de la carrera de Deineka son una buena plataforma para analizar la lógica peculiar de las relaciones entre la vanguardia y el realismo socialista, en un planteamiento a la contra del formalismo de las lecturas dominantes –lecturas exclusivamente formales de la vanguardia y exclusivamente políticas del realismo–, porque lo propio del formalismo es precisamente la consideración de que, cuando hay diferencias formales entre objetos, toda comparación resulta improcedente[26]. En realidad, el realismo socialista se entendió a sí mismo, con toda evidencia, como una suerte de contemporánea vanguardia artístico-política para el proletariado, más radicalmente sincronizada con la construcción política de la utopía soviética que la propia vanguardia artística, a la que calificaría con frecuencia de decorativa, abstracta y formalista. Como escribe Deineka:

> Año 1920. En los talleres artísticos de Moscú hace mucho frío. [...] Se creen a pies juntillas las maravillas de los singulares "ismos", las vanguardias artísticas occidentales. En las clases, vierten arena y limaduras sobre los pinceles de pintura, colorean círculos y cuadrados, alabean todo tipo de volúmenes de hierro herrumbroso, que nada expresan, ni tienen aplicación alguna. [...] Pero los artistas también dibujaban carteles, realizaban escenografías para los espectáculos y fiestas populares, ilustraban nuevos libros con un contenido distinto. *El arte encontró una lengua común con la Revolución.* Una lengua que creaba una sensación de contemporaneidad, de una severa originalidad. Los tiempos y las formas artísticas se fundían en un todo. *El pueblo anhelaba una nueva vida. He aquí la razón por la que en los períodos más duros de mi vida siempre he tratado de soñar cómo pintar mejor unos cuadros llenos de sol. ¡El sol brillaba tanto por su ausencia en aquellos años!*[27].

Así que, en el caso de Deineka, en suma, no nos las tenemos que ver ni con la vanguardia ni con el *kitsch*, sino con una vanguardia alternativa con las características estructurales de ambas: la imitación de los procesos del arte, típica de la vanguardia y la preocupación, típica del *kitsch*, por sus efectos, en este caso los efectos educativos que se esperaba produjera su consumo por parte de las masas.

En este sentido, la obra de Deineka supone una cierta respuesta afirmativa a la cuestión que Greenberg planteaba: sí, puede florecer una vanguardia en un sistema totalitario. Porque cuando el propio sistema totalitario se entiende a sí mismo en términos artísticos, se autoconstituye *eo ipso* en vanguardia, convirtiendo al arte conforme a él –el llamado realismo socialista– en una vanguardia para las masas. Este arte, desde luego, es una ilustración de la transformación revolucionaria de la vida preocupada por su efecto en las masas; pero, a su vez, puede considerarse vanguardia, porque, lejos de imitar meramente lo real, también hace –como la vanguardia– una "mímesis de la mímesis", aunque esta vez no se trate de una mímesis de los procesos del arte total, sino, como veremos, de los procesos del poder total, que, por definición, son artísticos.

En las páginas que siguen se aborda una "descripción densa" de la obra de Deineka y su contexto, combinando indistintamente los análisis pictóricos con los filosóficos y políticos, en apoyo de la narrativa que se plantea tanto en este texto como en la exposición a la que este catálogo acompaña. Se tratará de enlazar la interpretación de algunos textos esenciales de la época con el *close reading* de algunas obras del artista, junto a una serie de obras y textos de la vanguardia rusa, del arte revolucionario y de otras figuras del realismo socialista y de algunos de los textos en los que el artista reflexionaba sobre su obra. Bastantes de las ilustraciones que acompañan el texto proceden de una fuente realmente rica para el analista, la revista SSSR *na Stroike*, cuyo valor

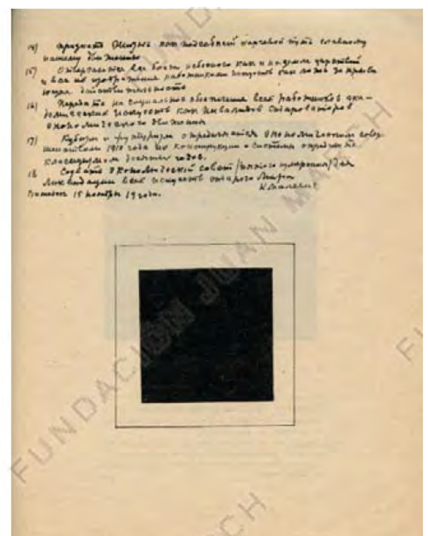
FIG. 3. Varvara Stepanova. *El futuro es nuestro único fin*, 1919. Cartel. Gouache sobre papel, 26,5 x 22,5. Archivo Ródchenko, Moscú



FIG. 4. Vladimir Tatlin. *Ni hacia lo nuevo, ni hacia lo antiguo, sino hacia lo necesario*, 1920. Cartel. Gouache sobre papel, 49,5 x 215 cm. Museo Estatal Bajrúshin, Moscú









de barómetro de la vida soviética y de su arte oficial ha sido puesto de manifiesto por los historiadores desde hace tiempo[28]. El análisis se retrotrae, más allá de 1917 y de las poéticas constructivistas y productivistas, hasta los inicios de la vanguardia rusa en el cubofuturismo y el suprematismo –e incluso hasta las utopías biocosmistas[29]– y avanza hasta la muerte de Stalin en 1953, atendiendo entre ambas fechas a las manifestaciones más diversas de un arte que permeó todas las esferas de la vida y que acompañó y reflejó los intentos de transformar radicalmente la realidad por parte de un poder político que se concebía a sí mismo en términos artísticos demiúrgicos.

Como el análisis detallado de la época estudiada está fuera del alcance del espacio disponible para este ensayo, se ha recurrido, como hilo conductor de la argumentación, a una metáfora central en la historia del arte y de la vanguardia: la de la luz, el medio por excelencia por el que se nos hacen visibles las formas. Su análisis mostrará cómo la luz de la vanguardia devino –en buena lógica marxista– materia real, condición de la posibilidad de materializar un sueño, el de la utopía, en la nueva realidad del sistema soviético.

1913-1930: de la *Victoria sobre el Sol* a la electrificación de todo el país

Es preciso descender al rasgo esencial más definitorio de la vanguardia –su aspiración transformadora de la totalidad de lo real– y al carácter artístico de la praxis revolucionaria para percibir la lógica interna que preside las relaciones entre ambas, y, en ese contexto, entender cabalmente la obra de Deineka; del mismo modo, es necesario retrotraer la reflexión sobre la vanguardia y su interrelación con la Revolución, primero, y con el realismo socialista, después, más allá de sus antecedentes más obvios.

Entre estos antecedentes hay que considerar, en primer lugar, la biografía del propio Deineka –activo sólo a partir de los años 20– y sus relaciones con el constructivismo y el productivismo en el contexto de los manifiestos y (en algunos casos violentos) desencuentros en el seno de los grupos del arte revolucionario antes de su unificación en 1932, sobre todo los que se produjeron en torno al constructivismo y al llamado Proletkult. Como es conocido, entre 1928 y 1930 Deineka –tras abandonar la OST, la plataforma de la que fue miembro junto con Yuri Pímenov [CAT. 153] y otros[30]– formó parte de Octubre, una de las últimas agrupaciones de constructivistas, es decir, de la vanguardia al servicio de la Revolución[31], cuyo manifiesto fue publicado en el número tres (1928) de

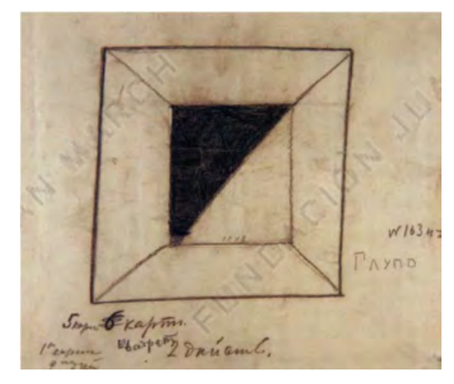


FIG. 5. Kasimir Malévich. Ilustraciones del libro *Sobre los nuevos sistemas en el arte. Estáticos y velocidad*, 1919. Colección José María Lafuente y Colección privada [CAT. 18 y 19]
FIG. 6. Kasimir Malévich. Boceto del decorado del acto 2, escena 5 de la ópera *Victoria sobre el sol,* 1913. Lápiz sobre papel, 21,5 x 27,5 cm. Museo Estatal de Teatro y Música, San Petersburgo

Sovreménnaya Arjitektura [CAT. 134], la revista de uno de los teóricos del constructivismo, Alekséi Gan [CAT. 132-136 y 33-35].

Pero los orígenes de la vanguardia rusa hay que rastrearlos una década antes, en la peculiar asimilación rusa del futurismo y el cubismo, que, a principios de los años 20, desembocarían en el suprematismo, del que, fruto de una escisión interna directamente comprometida con la realidad de la Revolución, surgiría el constructivismo. Los orígenes del futurismo son sobradamente conocidos: Marinetti publica su "Manifiesto del Futurismo – Tuons le Clair de Lune!" en 1909[32], y en 1913, "el *annus mirabilis* de la vanguardia rusa"[33], el mismo año en el que Marinetti viaja a Rusia, tiene lugar uno de los acontecimientos fundacionales de la vanguardia rusa, el estreno de la ópera futurista *Victoria sobre el Sol*.

Lo que se plantea a continuación —y en la exposición— es que cabe establecer una peculiar relación de continuidad entre la *Victoria sobre el Sol* futurista y el realismo socialista de la Unión Soviética entre finales de los años 20 y principios de los 30, una continuidad en forma de consumación: de alguna manera, las poéticas pretensiones de futuro del futurismo se cumplieron en la prosa diaria del sistema soviético, en una secuencia histórica uno de cuyos principales protagonistas es Aleksandr Deineka.

Y si antes hemos definido la vanguardia –desde bases greenbergerianas– como la sustitución de la representación de lo real por su transformación, situándola en paralelo al poder político revolucionario, hay que añadir ahora que, si la vanguardia es transformación de lo real, y por tanto su objetivo se orienta al futuro (como reza el saludo del constructivismo a la Revolución [**Fig. 3**]), ello implica un elemento de creación y construcción; pero su primer objetivo debe ser el pasado, que hay que suprimir; conlleva igualmente, por tanto, un impulso de destrucción (de lo heredado, del pasado). Aunque, en definitiva, no apunte ni al pasado, ni al presente, ni al futuro, sino a lo "necesario" [**Fig. 4**).

La victoria sobre el sol del pasado

El ejemplo más radical de esa *pars destruens* de la vanguardia rusa es precisamente la ópera futurista *Pobeda nad Solntsem* (Victoria sobre el Sol) [CAT. 2 y 3), de 1913, en la que colaboran cuatro figuras esenciales de la vanguardia rusa: el texto de Alekséi Kruchiónij va precedido de un prólogo de Vladímir Jlébnikov, acompañado por la música de Mijaíl Matiúshin y los decorados de Kasimir Malévich[34].

"*Victoria sobre el Sol* es posiblemente el *tour de force* más célebre y controvertido de la vanguardia rusa"[35]. Hoy la definiríamos como un espectáculo multimedia[36], y fue estrenada junto con la obra *Mayakovski*, (de Vladímir Mayakovski) en el Lunapark de San Petersburgo el 16 de diciembre de 1913. La obra, breve y densa, escrita en el duro lenguaje "transmental" (*zaum*) de Kruchiónij, es uno de los mejores ejemplos del radicalismo de las primeras vanguardias, además de constituir la génesis del suprematismo de Malévich, tal y como este lo expondría en sucesivos escritos, como *Sobre Cubismo y suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, de 1916 [CAT. 5] o *Sobre los nuevos sistemas del arte*, de 1919 [**CAT. 18**, **19**] [**Fig. 5**] y, sobre todo, tal y como se manifestaría en su célebre *Cuadrado negro*, de 1917, que procede en línea directa del dibujo de portada del libreto y de algunos de los escenarios de la ópera [**Fig. 6**][37].

La trama de la ópera es la muerte del Sol a manos de los futuristas; sus personajes, escribe Aage Hansen-Löve, son "[...] abreviaturas alegóricas condensadas emblemáticamente en su "vestuario", diseñado por Malévich [...]"[38]. Esa "muerte del Sol" es, desde luego, un *topos* literario. Como apunta Yevguéni Steiner,

> El Sol y la Luna han sido motivos fundamentales en la obra de todos los poetas de todas las naciones a lo lar-

go de la historia. De este modo, para Kruchiónij y sus subvertidores colegas futuristas, estas dos fuentes de inspiración para el resto de poetas se convirtieron en principales objetivos a destronar[39].

De hecho, la muerte del Sol en esta ópera es posterior al famoso "Uccidiamo il chiaro di Luna" de Marinetti (incluido en el título de su Manifiesto de 1909), tema también presente, por supuesto, en el repertorio literario ruso. Como escribirá el propio Alekséi Kruchiónij en su *Biografía de la Luna*, de 1916:

> ¡Nosotros [...] no podíamos olvidar a nuestra ancestral y seductora Luna, aquella que iluminó a Paris en el rapto de Elena e hizo languidecer a nuestras abuelas con un tomo de Turguénev en las manos!
> ¡Mil siglos de poesía nos contemplan desde la Luna!
> [...]
> ¡Vieja embaucadora, engáñales!
> [...]
> Tenía los días contados y por fin ocurrió:
> [...]
> ¡Sí, la Luna se ha amortecido
> y desde este momento es una cosa desechada,
> arrojada fuera de la inspiración poética,
> como algo innecesario, como un cepillo de dientes desgastado! [40]

En Rusia, sin embargo –acaso como un síntoma de radicalismo de los futuristas rusos sobre los italianos– antes que a la Luna le llegó su turno al astro rey. Con todo, más allá de su interpretación puramente literaria, consistente en "imaginar que *victoria sobre el sol* es la victoria sobre *el sol de la poesía rusa*: Pushkin"[41], es obvio que "esta heliofobia era algo más que un mero intento de vengarse de Pushkin"[42], y cabe una interpretación más amplia: que el significado de la victoria sobre el sol que plantea la ópera es el de la victoria sobre el orden natural de las cosas, la que consiste en la transformación radical de lo real preconizada por la vanguardia futurista.

De hecho, todo el texto del libreto está lleno de pistas (como veremos después, interpretables como verdaderos presagios de esa transformación) que permiten leer su trama como algo más ambicioso que una pura desvelación simbólica de un tópico literario:

> Los porteadores del Sol [...] llevan al Sol vencido sobre el escenario y anuncian las nuevas leyes de la construcción del mundo y del tiempo. A partir de ese momento el tiempo se detiene, ya no existe: "sabed, la tierra ya no gira", los portadores del Sol anuncian –como en el Apocalipsis (10, 6)– que "ya no habrá tiempo"[43].

Más adelante leemos que las raíces del cadáver del sol "apestan a aritmética", lo que, en paralelo con el *dictum* de Nietzsche según el cual no acabaremos con Dios mientras sigamos creyendo en la gramática, adquiere el tono utópico más radical. La libertad abierta por la muerte del sol es celebrada por el coro como una "liberación": "Somos libres / El Sol está roto / ¡Que vivan las tinieblas! / Y los dioses negros"[44].

Como apunta Yevguéni Steiner, "[...] la escena Quinta y la última, la Sexta, representan otro mundo: el del sol muerto y de la victoria consumada del mundo futurista de la naturaleza muerta y la tecnología exultante"[45].

De modo que una interpretación más profunda de esta victoria sobre el astro rey, sobre el centro enérgetico alrededor del cual el mundo gira, no sólo es posible, sino casi obligada: ¿qué puede significar "vencer al Sol" más que vencer la ordenación del tiempo recibido por la naturaleza? El Sol decide el día y la noche y las estaciones, a partir de las cuáles se organiza el tiempo de lo humano en el universo. Por tanto, arrancarlo de raíz es el primer acto de transformación radical de la realidad, que debe empezar por vencer la naturaleza y la relación de esta con la historia, con la determinación natural del tiempo humano. Vencer al Sol, pues, matarlo –tal y como sucede al final de la segunda escena de la ópera– supone liquidar el orden natural para inaugurar una nueva era, que en los términos precisos del materialismo dialéctico clásico podría enunciarse como un tiempo sin naturaleza, y en el que, por tanto, todo es historia y todo es, también, mudable. Un mundo sin la luz natural del Sol, en el que la única luz posible es la artificial.



FIG. 7. Gustav Klutsis. *La electrificación de todo el país*, 1920. Fotomontaje, 46 x 27,5 cm. Colección Merrill C. Berman

Y, de hecho, en la propia escenificación de la ópera, representada de noche, la luz artificial jugaba un papel protagonista:

> "Los focos de arco voltaico, como los que se empleaban por aquel entonces en estaciones, aeropuertos, buques de guerra, [...] esa luz fría y deslumbrante se convierte en *Victoria sobre el Sol* en uno de los actores protagonistas de la acción que se desarrolla en la escena [...] El "cosmos solar" asociado con el mundo antiguo se desploma, se apaga, se oscurece, y lo hace a través de la luz artificial de la iluminación escénica [...] El proyector colocado en el escenario reemplazaba por completo al sol derrocado, y con él a aquel mundo platónico de apariencia y proyección de la parábola de la cueva, de la que sólo quedan ya los cavernícolas, sin sombras, sin ilusiones, sin el teatro de las ideas" [46].

Como escriben Aage Hansen-Löve y Yevguéni Steiner en sus agudos comentarios a sus ediciones de *Pobeda nad Solntsem*,

> La fijación de los simbolistas por el sol y la luna, así como sus amenazas de Apocalipsis [...] de fin de siglo, tenían que ser eliminados de una vez por todas [...]. El mito, tan clásico como neomitológico, de la luz –junto con el inherente neoplatonismo de la teoría de las ideas y de la emanación– tenía que ser vaciado por completo de significado: de forma agresiva en el futurismo, con el deslumbramiento eléctrico, y más tarde, de forma definitiva, en el suprematismo, mediante el punto cero de una "tabula rasa" (MaléSvich). De ahí también la provocación y proyección, de eficacia considerable, del foco deslumbrante [...] que no sólo recortaba los movimientos crispados de las piezas de decorado bípedas sobre el fondo negro, sino que también iluminaba directamente al público, siendo eso precisamente lo que más lo irritaba y asustaba[47].

Al futuro debe hacérsele sitio, pues, liberándolo del pasado:

> [...] con el objeto de liberar un lugar bajo el sol para sí, los jóvenes rebeldes del mundo futuro tenían que denunciar a la autoridad del viejo sol personificada en Pushkin [...] Pero, poco después de que se le declarase la guerra, comenzó la reapropiación del ídolo caído[48].

Y, en efecto, quien se iba a reapropiar el ídolo solar caído iba a ser el sistema soviético, aunque antes –en buena lógica materialista– tuvo que reducir la luz natural del sol, que habían liquidado simbólica y teatralmente los futuristas, sustituyéndola por la luz artificial en su materialidad más crasa: la electricidad. El rastro de esa luz, materializado en la política de la electrificación soviética y convertida en la base energética del socialismo, conduce desde la simbólica victoria sobre el Sol de los *budetliane* hasta su ubicua presencia durante la construcción del socialismo real en la época de Stalin y en su iconografía, incluyendo la obra de Aleksandr Deineka.

La conquista del sol del futuro

Christina Kiaer ha puesto perspicazmente como ejemplo de las estrategias visuales y del procedimiento compositivo de Deineka y de la organización del espacio pictórico en su obra –tan alejada de la práctica más crasa propia de otros representantes del realismo socialista– un fotomontaje de Gustav Klutsis cuyo tema (y título) es ubícuo en la fraseología y en la iconografía soviética de los años 20 y 30[49]: "la electrificación de todo el país" [**Fig. 7**].

Desde luego, la peculiar perspectiva y la casi aérea organización del espacio en ese fotomontaje es visible ya en las piezas más tempranas de Deineka, como *Fútbol* o *Muchacha sentada en una silla*, ambos de 1924 [CAT. 43 y 44]; pero, más allá, se podría decir que ese lema de Lenin organizó no sólo buena parte de la práctica pictórica de Deineka, sino buena parte del entero espacio ideológico y cultural de la década de los 20 y de los 30[50]. En efecto: ocurre como si todos los rasgos interpretables en forma de simbólicos presagios de la *Victoria sobre el Sol* de 1913 se cumplieran en la década de los 20 y los 30 en su más exacta e incluso –si no fuera por el entusiástico y lírico *pathos* celebratorio del estalinismo– cruda

materialidad técnica. Es como si la victoria futurista sobre el sol, como precedente del radical ensayo de transformación revolucionaria de Octubre, encontrara su continuidad en el lema de Lenin que, completo, reza así: "el comunismo es el poder soviético más la electrificación de todo el país".

Es decir, la luz puramente simbólica, artística, del sol de la poesía simbolista, apagada por la vanguardia y sustituida por la fría luz eléctrica, artificial, del escenario teatral encontró su continuidad –ahora potencialmente ilimitada– en el carácter de *conditio sine qua non* que tuvo la electricidad para la construcción de la nueva sociedad postrevolucionaria y para su configuración ideológica. La electricidad, en efecto, se consideró "la base energética del socialismo" [**CAT. 61** y 61b] y su presencia en la iconografía soviética se hizo tan ubícua como lo había sido antes, en la literatura y en la iconografía simbolista, la presencia de la luz natural del Sol y la Luna, y como lo había sido en la poesía y en la iconografía vanguardista la destrucción de ambas.

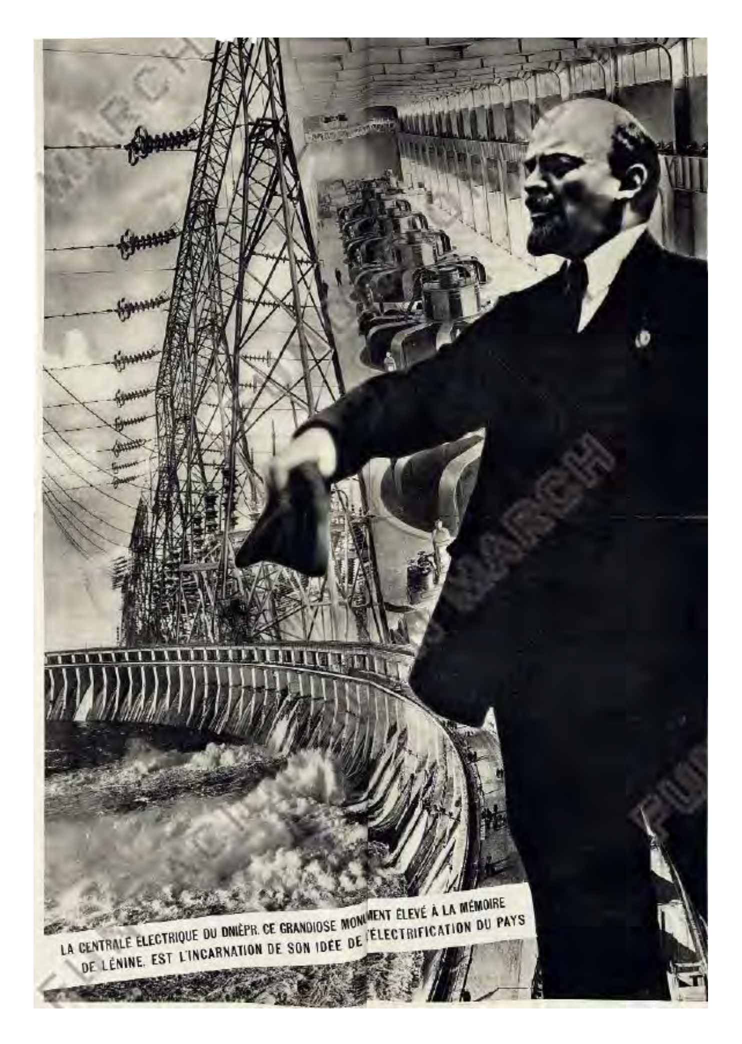
Esa continuidad tiene, desde luego, sobrados apoyos doctrinales y visuales, tanto técnicos como simbólico-ideológicos. La electricidad fue, *de facto*, la condición de posibilidad tanto de la trasformación ideológica del país como del gran proyecto de modernización que supusieron los planes quinquenales dedicados a la industrialización y la colectivización. Por eso, la legitimación ideológica de la electricidad no sólo remite a los orígenes de la dirigencia soviética, sino hasta sus orígenes ideológicos en Marx y Engels [**CAT. 59** y 59b]. Desde luego, el plan de la electrificación procedía directamente de Lenin: la iconografía que reúne su persona y la realidad de la electricidad [**CAT. 72**] es muy numerosa, como muestra el carácter anónimo de algunos de sus soportes, como en el caso del cartel *Lenin i elektrifikátsiya* ("Lenin y la electricidad", CAT. 64), de 1925.

La luz eléctrica, en fin, comenzó a imponerse como una especie de *conditio sine qua non*: la electrificación era la condición de posibilidad de la gesta de la industrialización y la colectivización de la agricultura [CAT. 218 y 219][51]; de la conquista del aire y el cosmos por la aviación y los ingenios espaciales; de la defensa del espacio frente al enemigo. Y, sobre todo, de que la ideología soviética permease –gracias a la radio– la vida cotidiana de miles de millones de ciudadanos a lo largo de un territorio de miles de millones de kilómetros cuadrados.

Los soviets pretendieron un inmenso espacio iluminado por la luz eléctrica, como una multiplicación casi sin fin de los *Campos electrificados* de la fotografía de Arkadi Shaiket [**Fig. 8**], un inmenso espacio en el que el pueblo y la ciudad, la industria y la agricultura estuvieran comunicados por el ferrocarril y la radio, según Lenin una "condición en la que el socialismo está basado".

La iconografía de la electrificación es, por todo ello, comprensiblemente ubícua: va desde los fotomontajes de Mijaíl Razulevich, incorporando al lema de Lenin el paisaje humano e industrial [CAT. 62], hasta los carteles de propaganda de Klutsis [CAT. 60] o Dobrokovski [CAT. 67], pasando por los anuncios publicitarios de las bombillas eléctricas de Roskin [CAT. 65] o por el cartel de Ródchenko que incorpora un texto de Mayakovski [**CAT. 57**] con un expresivo lema: "¡Dadme sol por la noche! ¿Dónde encontrarlo? ¡Compra en Gum! Deslumbrante y barato".

La electricidad está también en la letra impresa: desde la lírica de Mayakovski [CAT. 164], a las ediciones rusas de la historia del fuego de Henri Barbusse [CAT. 91-92] y Walter Hough [CAT. 58] –con un ex-



Página interior de *URSS en construction*, nº 3, marzo 1934. Colección MJM, Madrid [CAT. 72]



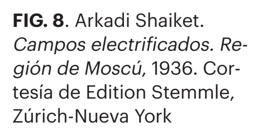


FIG. 8. Arkadi Shaiket. *Campos electrificados. Región de Moscú*, 1936. Cortesía de Edition Stemmle, Zúrich-Nueva York



Lámparas del Kremlin, 1934. Archivo España-Rusia [CAT. 73]



Aleksandr Ródchenko y Vladímir Mayakovski. *¡Dadme sol por la noche! ¿Dónde encontrarlo? ¡Compra en Gum!*, 1923. Colección privada [CAT. 57]

presivo fotomontaje del mismo Klutsis en portada–, los textos propagandísticos [CAT. 63] o las portadas de las revistas, como en el caso de este número de *Novyi LEF* [CAT. 66] o la portada de *Krásnyi Student* por Natán Altman [**CAT. 24**].

La electrificación encontró una de sus metáforas más perfectas en la *kremlióvskaya lampa*, la lámpara del Kremlin [**CAT. 73**], creada para facilitar la lectura de los discursos en las apariciones públicas de Stalin y otros mandatarios soviéticos [CAT. 74], y que llegó a extenderse con una enorme popularidad, llegando incluso a protagonizar fenómenos paranormales en algunas películas [**Fig. 9**] del cine estalinista[52]. La aparición de la *kremliónvskaya lampa* en las cercanías de Stalin y el poder es más que llamativa: aparece en obras muy célebres [**Fig. 10**] y en multitud de fotografías: con Molotov [**Fig. 11**], con otros dirigentes [**Fig. 12**] o acompañándolo en retransmisiones radiofónicas [**Fig. 13**].

Merece la pena demorarse en el despliegue iconográfico y propagandístico del tema en SSS*R na stroike*, con varios números monográficos: la revista hace un detallado repaso a las centrales y los generadores de las diferentes ciudades rusas, superpuestas sobre el mapa del imperio que definen [**Fig. 14**]; encontramos en ella las imágenes de impresionantes bombillas gigantes [**Fig. 15**] o los sorprendentes perfiles de un Lenin de neón [**Fig. 16**].

Uno de los números más llamativos es el número 6, que se muestra en edición francesa [CAT. 59]: se encuentran en él referencias al plan de la GOELRO, iniciado en 1920 por Lenin y desarrollado por Stalin, con expresivos gráficos de las centrales construidas e inauguradas a lo largo de toda la Unión. En la revista, la empresa de la electricidad no está presentada como un mero proyecto de técnica hidroeléctrica, sino con acentos mitológicos y casi teogónicos: electricidad son la tierra y el agua que se transmutan en fuego [**Fig. 17**] y permiten transformar el agua en aire, ya que hacen posible su conquista mediante la aviación, tal y como rezan, en ruso y en francés, los impresionantes fotomontajes de sus páginas [**Fig. 18**]; es la fuerza que puede transformar "la noche polar en día y una región salvaje en un espacio industrializado" [**Fig. 19**], es la *houille blanche* [hulla blanca], la estrella blanca que penetra en los campos socialistas [**Fig. 20**] y mejora la productividad del trabajo, alumbrando cada vez más espacio con sus "estrellas eléctricas" sobre el mapa del país de los soviets [**Fig. 21**].

Del mismo modo, se extiende, gracias a la electricidad, la radio [CAT. 69] cuyo carácter de vanguardia y de futuro canta nada menos que Vladímir Jlébnikov en su *Radio búduschego*[53] de 1921, medio siglo antes que Marshall MacLuhan y un siglo antes de la sociedad red e internet:

> La radio del futuro –el principal árbol del conocimiento– abrirá una perspectiva de tareas y problemas infinitos, además de servir para unir a la Humanidad. [...] Desde este punto del globo terráqueo, a diario, como si se tratara de la emigración primaveral de las aves, echa a volar en múltiples direcciones una bandada de noticias relativas a la vida del alma. En esta corriente de pájaros relampagueantes, el espíritu prevalece sobre la fuerza, el consejo amable sobre la amenaza[54].

La radio, que también aparece frecuentemente ligada a las figuras de Lenin y Stalin, fundó, en efecto, la posibilidad de "convertir en una la voluntad de millones" (*Iz voli milliónov sozdadim yedínuyu vóliu*), como en *Lenin y la radio*, de 1925, de Yulián Shutski [CAT. 68], reduciendo enormemente el tiempo a in-





FIG. 9. Fotogramas de la película de Michaíl Chiauréli, *El juramento*, 1946. Cortesía Archivo España-Rusia
FIG. 10. Vasíli Yefánov. *Un encuentro inolvidable*, 1936-37. Óleo sobre lienzo, 270 x 391 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

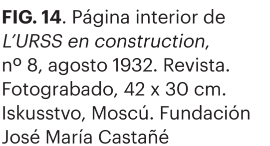


FIG. 14. Página interior de *L'URSS en construction*, nº 8, agosto 1932. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. Iskusstvo, Moscú. Fundación José María Castañé



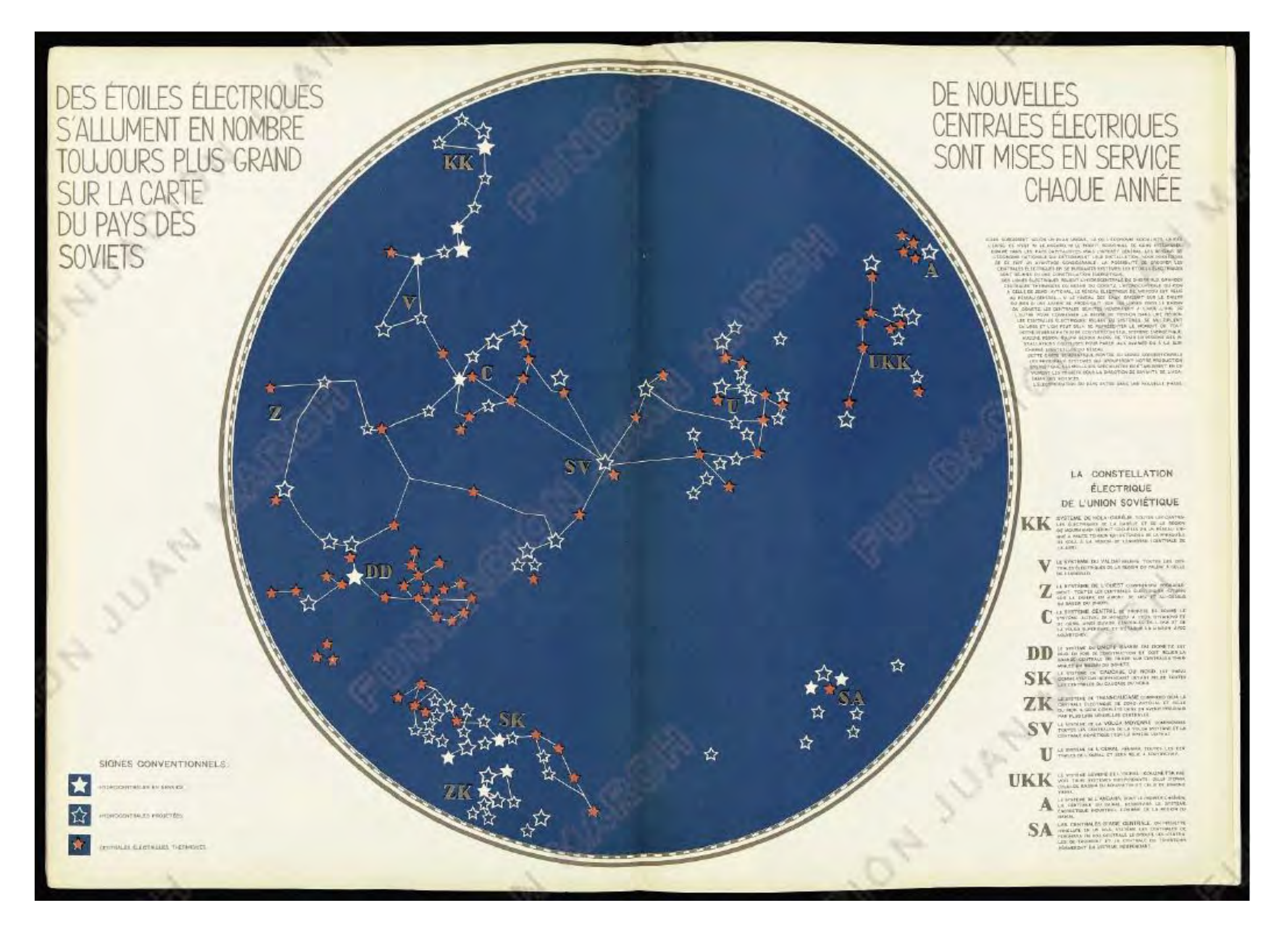






FIG. 11, 12, 13. Páginas interiores del libro *Stalin*, 1939. Fundación José María Castañé [CAT. 236]

FIG. 16-21. Páginas interiores de *L'URSS en construction*, nº6, junio 1936. Colección MJM, Madrid [CAT. 59]▼▶



16

FIG. 15. Páginas interiores de *USSR im Bau*, nº 3, 1930. Archivo España-Rusia [CAT. 61] ▼



15 17 18

19 20 21



FIG. 22. Páginas interiores de *URSS in Construction*, nº 9, septiembre 1931. Fundación José María Castañé

vertir y el espacio a cubrir para el trabajo de la ideologización.

Otro pasaje de Jlébnikov sobre la radio del futuro es, en este sentido, explícito en su continuidad metafórica con la luz: "La radio se ha convertido en una especie de sol espiritual del país, un gran mago, un gran hechicero"[55]. La figura del mago se recorta en el horizonte de las ciudades [**Fig. 22**]; el receptor es un artículo de primera necesidad producido en masa y reinterpretado artesanalmente en esa especie de constructivismo peculiar, popular y casero tan propio del ruso [CAT. 70]. La radio resultó un aliado imprescindible para el deporte, como refleja la portada de SSSR *na stroike* [**Fig. 23**], en la que un gimnasta radia para todo el país los ejercicios de una especie de pilates colectivista o sigue la retransmisión desde su casa [CAT. 200].

Alexandr Deineka y la cultura visual estaliniana

Esta transformación de la luz de la vanguardia en la electricidad del sistema soviético es sólo un aspecto, aunque central, de la lógica que preside la interrelación entre vanguardia y realismo socialista, la que define la cultura visual del estalinismo y también la obra de Deineka.

En Deineka no encontramos con frecuencia –ni en general, ni en las obras seleccionadas para esta exposición– un tratamiento particularmente explícito y directo –es decir, propagandístico, es decir, *kitsch*– de la electrificación. Por supuesto, está presente: aparece en algunas de sus ilustraciones para textos relacionados con la poética de la luz y la electricidad, como *Kutermá*, de Aséyev [CAT. 97], cuyo tema es la iluminación nocturna, o *El electricista* [CAT. 98], de Uralski (en una de cuyas ilustraciones cabría ver una especie de versión cinematográfica invertida y con público del *Cuadrado negro* de Malévich, si no fuera porque no es más que la escena banal de unos espectadores de un cine, esperando en la oscuridad de la sala, ante el cuadrado blanco de la pantalla, a que el electricista venga a restaurar la corriente[56]); está en fragmentos de obras, como en la bombilla que pende sobre la cabeza de la figura de la derecha en *Trabajadoras textiles* [CAT. 125]. O en la luminosa escena del panel izquierdo del boceto para los murales de la exposición de 1937, dominado por el tendido eléctrico, junto a la fábrica, el tractor y las masas de rojo y blanco [**Fig. 24**], mientras en el panel derecho Deineka representa con tonos pálidos y sombríos la guerra civil, la empobrecida tierra de los *kulaks* y el viejo arado con una famélica bestia de tiro [**Fig. 25**]; y está, desde luego, en el explícito centro de *La inauguración de una central eléctrica del koljós* [**CAT. 244**], de 1952, la gigantesca obra con la que se cierra esta exposición.



FIG. 23. Páginas interiores de *SSSR na stroike*, nº 7-8, 1934. Fundación José María Castañé [CAT. 201]



FIG. 26. Jruschióv con modelo de avión en su despacho, c 1960. Fundación José María Castañé

Sin embargo, en su obra de finales de los 20 y los 30, tanto en sus lienzos como en su producción cartelística, sí que abunda la explícita iconografía de la principal consecuencia de la base energética del socialismo: la industrialización. Esta fue algo más que una de las líneas de fuerza de la política de Stalin; empezando por el sobrenombre con el que se le conoció ("Stalin", de "Stal'", que en ruso quiere decir "acero"), la modernización industrial fue, más que *una* política, *la* política: fue casi una transfiguración del propio Stalin, como parece decir el fotomontaje de Klutsis para la revista *Za proletárskoye iskússtvo* [CAT. 143 y 144]. Esa transfiguración se concretaría, entre otras, en la organización directa de los planes quinquenales o en el empeño personal en la construcción de la que quizá sea la obra emblemática y simbólicamente más poderosa de su época, el Metro de Moscú, en la que Deineka también colaboraría[57].





En Deineka encontramos la industrialización en casi todas sus versiones: la explotación de recursos naturales, el trabajo industrial y la mecanización del trabajo en todas sus variantes más típicas. Encontramos en su pintura los temas propios de la gesta soviética de los planes quinquenales, durante el primero de los cuales (1928-1933) produjo Deineka la mayor parte de sus obras esenciales, tanto sus carteles como algunos de sus lienzos más conocidos, dedicados a la industrialización [CAT. 115, 116, 125] y a la colectivización y modernización de la agricultura [CAT. 168, 223].

Encontramos también, y con abundancia, el motivo de la aviación, que en el repertorio visual general de la época estuvo íntimamente unido a la electrificación, porque la conquista del aire y los cielos era consecuencia del dominio de la tierra y del agua, y a la difusión de la ideología. La aviación fue un motivo recurrente durante largo tiempo [**Fig. 26**] tanto en la cultura visual del estalinismo [CAT. 210, 211], como en la obra de Deineka, quien dejó constancia de la importancia que la experiencia del vuelo y la perspectiva aérea tuvo para su obra:

> [...] he viajado mucho por Rusia, Europa, América, en barco y en avión, y me enriquecía con las impresiones de estos viajes. Pero la impresión más viva fue sobrevolar Kursk en el año 20. No he reconocido la ciudad desde arriba –tan inesperada fue la vista de las casas, calles y jardines que se me abrió. He visto la ciudad desde otra perspectiva, de una nueva manera, pero estaba todavía lejos sospechar que todo esto me podría servir en el arte [...][58].



FIG. 24. Aleksandr Deineka. *1937*, 1937. Óleo sobre lienzo, 70 x 220 cm. Galería Estatal de Arte de Perm
FIG. 25. Aleksandr Deineka. *1917*, 1937. Óleo sobre lienzo, 71 x 222,5 cm. Galería Estatal de Arte de Perm
FIG. 27. Página interior del libro *El Ejército Rojo Obrero-Campesino*, 1934. Fundación José María Castañé [CAT. 215]

Y, en otro lugar:

> Fuimos los primeros en contemplar la cara oculta de la Luna. Nuestros cosmonautas se extasiaron contemplando la Tierra desde el cosmos y les pareció hermosa. Lo que era un sueño, hoy se ha convertido en una realidad. El genial artista Leonardo da Vinci sólo podía soñar en volar, ahora nosotros seguimos soñando y volamos[59].

Llenan su obra aviones, hidroaviones, dirigibles [CAT. 205]; en lienzos [CAT. 207 y 208], en carteles o en dibujos para revistas y libros [CAT. 96, 209]. Y tampoco este *topos* de la aviación es una mímesis "inocente" de una realidad: tiene evidentes e ilustres antecedentes vanguardistas en Tatlin, en Malévich y en la propia *Pobeda nad Solntsem*, donde encontramos –además del avión accidentado en la última escena– un antecedente del *pathos* de levedad y ligereza del nuevo mundo estaliniano [**Fig. 27**]:

> [...] precisamente esa "ligereza" caracteriza al Nuevo Mundo, también en Malévich, cuyo postulado del carácter abstracto encaja con un mundo que se ha liberado del principio de necesidad de la fuerza de la gravedad[60].

También lo encontramos en los textos del propio Malévich, a cuyo *Sobre el museo* pertenece la última frase de esta cita:

> [...] El atractivo mágico del vuelo no sólo caracterizó la idea básica suprematista de la "neutralización de la fuerza de la gravedad", sino también, a nivel general,



FIG. 28. Aleksandr Deineka. *Lenin de paseo con niños*, 1938. Óleo sobre lienzo, 136 x 190 cm. Museo de las Fuerzas Armadas, Moscú

el gesto liberador de la época, el deseo de escapar de la tridimensionalidad, de la prisión terrenal, y contemplar el nuevo mundo global a vista de pájaro. En este sentido el vuelo era en aquella época un medio tan innovador como el cine [...] ya que ambos permitían, incluso forzaban, una dinamización enteramente nueva de la perspectiva perceptiva: "¿Puede el piloto a la altura de nuestros nuevos conocimientos encontrar algún tipo de utilidad en Rubens, la pirámide de Keops o la impúdica Venus?"[61].

El pathos de una época

Dicho lo cual, debe añadirse que el grado de equilibrio entre el aspecto formal (es decir, lo "realista") de la práctica artística y el del "contenido" (es decir, lo "socialista") permite establecer diferencias entre Deineka y otros representantes del realismo socialista: Deineka no practicó el tipo de realismo socialista de un Isaak Brodski o un Aleksandr Guerásimov, por poner dos ejemplos de figuras conocidas. Manejó un abanico más amplio de temas y géneros, no se limitó a repetir la iconografía prototípica del "arsenal estético" del realismo socialista[62] y su arte posee una cierta ambivalencia, como manifiesta su trabajo simultáneo en el cartel político y el lienzo, o su práctica artística a medias entre la pintura de caballete y el equivalente en el realismo socialista a la "máquina" de Nikolái Tarabukin (el mural)[63], comprobable en los enormes formatos de algunas de su piezas principales y en su efectivo trabajo en encargos de frescos, mosaicos y murales.

Todo ello, junto al hecho evidente de que, sencillamente, era un pintor poderoso y un dibujante excepcional, le distingue y quizá incluso permita decir que Deineka practicó el "realismo socialista" –como veremos, participa indudablemente y del todo en el *pathos* característico y genuino del realismo socialista y la época de Stalin– mientras muchos de sus colegas practicaron más bien un inmóvil "socialismo realista"[64].

Por ejemplo, apenas hay en la producción de Deineka representaciones directas o retratos de las figuras por antonomasia de la iconografía del realismo socialista (Marx, Lenin, Stalin y el círculo de mandatarios soviéticos de Stalin). Por supuesto, Lenin –tanto vivo como muerto–, era el centro de la vida soviética y de su imaginario, un puesto indisputado incluso por Stalin, que se presentaba a todos los efectos como una especie de reedición del líder muerto –durante un tiempo breve, sus restos permanecieron junto a los de Lenin, y su nombre escrito bajo el del primero en el mausoleo—.

Lenin es la excepción a la ausencia de las representaciones de las figuras del poder en Deineka: en la radiante escena que pinta en 1938, Deineka coloca a Lenin en un automóvil, acompañado de niños –el futuro, los potenciales ciudadanos de la utopía– y en dirección a un futuro tan soleado y luminoso como la climatología del cuadro, que deja detrás un pasado de nubes negras [**Fig. 28**].

Pero, más allá de sus motivos pictóricos, si la obra de Deineka puede ser considerada como "realismo socialista" es, sobre todo, porque participa activamente del peculiar *pathos* de la Rusia de Stalin, que también encontramos en su obra. Ese clima de los años 20 y 30 en la URSS puede ser calificado como una especie de romanticismo radicalmente sonriente y optimista: cuando aparecen aspectos negativos –como las tristes desempleadas en el cuadro de 1932 [CAT. 182]– se trata de realidades exteriores al país (el título de esa obra es *Bezraboniye v Berline*, "Las desempleadas de Berlín").

Se trata del *pathos* del entusiasmo colectivo por la construcción y lo nuevo, enteramente coloreado por la planificación, la acción del trabajo y la producción [CAT. 175], subrayado por los numerosos términos dentro de ese campo semántico así como por el uso frecuente de imperativos y signos de admiración en los títulos de revistas y libros o presidiendo la cartelería callejera —*La reconstrucción de la arquitectura...*, *La construcción de Moscú*, *Construye la cooperación de los artesanos*, *Mecanizaremos la cuenca del Don*, Tenemos que convertirnos en especialistas,



FIG. 29. Aleksandr Deineka. *Stajanovistas*, 1937. Óleo sobre lienzo, 126 x 200 cm. Galería Estatal de Arte de Perm





FIG. 30. Páginas interiores de *L'URSS en construction*, nº 8, agosto 1936. Colección MJM, Madrid [CAT. 179] y *URSS en construcción*, nº 5-6, 1938. Archivo España-Rusia [CAT. 235]





FIG. 31. Páginas interiores de *L'URSS en construction*, nº 1, enero 1937. Colección MJM, Madrid [CAT. 231]



FIG. 33. Páginas interiores de *L'URSS en construction*, nº 1, enero 1937. Colección MJM, Madrid [CAT. 231]

¡El metro está aquí!–, índices de una conciencia colectiva feliz que trabaja al unísono en la construcción del futuro.

Esa conciencia está poseída de una especie de enérgica alegría inseparable de la productividad –con la poesía acompañando tareas tan duras como la minería [CAT. 159 y 160] o los stajanovistas desfilando sonrientes en 1937 [**Fig. 29**]–, que dejan traslucir todas las obras de "paisajes" o "escenas" prototípicas del realismo socialista [**Fig. 30**][65]. Es un sentimiento de hermandad, el de una camaradería alegre que trasciende razas y nacionalidades [**Fig. 31**]. Es un *pathos* primaveral, de primero de mayo [CAT. 161], al que Deineka contribuye pictóricamente [CAT. 212, 213] y del que tantos ciudadanos soviéticos se sentían partícipes.

> La vida es hermosa, especialmente en primavera, especialmente en los días próximos al 1º de mayo, la fiesta mundial de los trabajadores. [...] Escuchamos en la Plaza Roja el poderoso rumor de la maquinaria bélica. Contemplamos el paso y la cadencia precisa de nuestros soldados desfilando. Luego los deportistas, con ese paso tan flexible y ligero. Sobre la plaza resuena el alegre alboroto de los pioneros infantiles. Vemos el interminable torrente humano, el pueblo que desfila ante el Mausoleo, donde descansan los restos del gran Lenin. [...] La fiesta de Mayo es para nosotros, los artistas, doblemente hermosa [...]. La profunda humanidad de las imperecederas ideas de Lenin y sus desvelos por la propaganda monumental y de masas dan al arte soviético un sentido democrático especial, porque representa la grandeza de esas imágenes, que luego serán comprendidas por las masas trabajadoras y sencillas fuera de las fronteras de la Unión Soviética. Los cuadros, las pinturas murales, los ornamentos de las calles y la vida cotidiana: todo entre nosotros está impregnado de belleza e idiosincrasia nacional [66].



FIG. 32. Página interior de *URSS en construction*, nº 3, marzo 1934. Colección MJM, Madrid [CAT. 72]

Se trata de un lirismo sentimental que lo invade todo: llega hasta los extremos florales de la cubierta de *URSS na stroike* de 1934 [CAT. 214], en cuyo interior hallamos una escena de ofrenda infantil a una florida efigie de Stalin [**Fig. 32**]; es un lirismo incluso bucólico, como puede verse en el número dedicado al Parque Gorki, que incluye una sonrojante dedicatoria de George Bernard Shaw[67]. Es el sentimiento de hallarse en una especie de paraíso, que, además, está eficazmente protegido [**Fig. 33**] de los enemigos.

"La realidad de nuestro programa es gente activa, somos tú y yo"

En toda esta especie de cantar de gesta proletario, se unen al sentido revolucionario del trabajo las utopías productivistas y biológicas de un cierto taylorismo, fordismo y eugenesia soviéticos, como las del Instituto Central del Trabajo de Alekséi Gastev [**Fig. 34**], la psicología del comunismo del futuro de Arón Zalkind, las optimistas teorías de Aleksandr Bogdánov sobre la vitalidad o los panfletos de Valerián Muraviόv sobre el dominio del tiempo como fin de la organización del trabajo [68]. Es cierto que la obsesión de la planificación y las estadísticas comparativas del progreso –como puede comprobarse leyendo esa curiosidad que es la versión española del *Moscú tiene un plan*, de M. Ilyn, con cubierta [CAT. 174] de Mauricio Amster– se corresponden con un poder entendido en términos demiúrgicos y completamente centralizado; pero, con todo, en el trabajo material la técnica va siempre de la mano de la fuerza humana. Un texto de Deineka –al que este es fiel en toda su producción– podría servir de lema general a toda esa iconografía: "Me atraían los encajes de las construcciones de las fábricas, pero no eran más que el fondo. Yo siempre pintaba al hombre en el primer plano [...]"[69].

A pesar de la inmensidad de las factorías y la envergadura brutal de las máquinas –como en la foto aérea de este complejo [**Fig. 35**], comparado en el texto con la factoría Ford de River Rouge[70]–, la importancia del hombre y de la fuerza material de su trabajo sigue siendo el centro de atención: la frase de Stalin "la realidad de nuestro programa es gente activa, somos tú y yo" marca, como en el fotomontaje de Razulevich [CAT. 170] o en el cartel de Klutsis que muestra a Stalin llevando expresivamente el paso de los obreros [**Fig. 36**], el ritmo de una época cuyo lema general podría ser que "nada es imposible para un bolchevique" [CAT. 216].

Los enérgicos sustantivos del fotocollage de tema deportivo de Nikolái Sedélnikov [CAT. 190] "tiempo, energía, voluntad" –soviéticas, habría que añadir– pueden con todo. En el espacio creado por la muerte del Sol, en el que ya no hay tiempo, los bolcheviques pueden no sólo acortar el espacio[71], sino vencer a aquel en esta especie de versión del "mundo detrás del espejo" que ha sucedido a la *Victoria sobre el Sol*, "[...] en el que el tiempo se detiene o va fortuitamente "against the clock"[72]: así, el plan quinquenal puede hacerse en cuatro años [CAT. 178], como reza el cartel de Vasíli Yólkin.

Fredric Jameson observa que es en este contexto de la producción en el que hay que situar el carácter procesual que tiene la lógica del sistema soviético. Igualmente, como ha mostrado Borís Groys, la presencia del cuerpo sano y atlético [CAT. 195] y del deporte [CAT. 192, 193] en la obra de Deineka debe interpretarse en términos de producción[73]. Esa "productividad" del cuerpo es literal en obras de Deineka como *Udárnik, bud fizkultúrnikom!* [*Udárnik* (obrero de choque), ¡sé deportista!] [CAT. 113] o *Koljóznik, bud fizkultúrnikom!* [Koljosiano ¡sé deportista!] [CAT. 191], ambas de 1930, y en el magnífico *Rabótat, stróit y ne nyt!* [¡Trabajar, construir y no lamentarse!], de 1933 [CAT. 197], que articula con asombrosa y optimista precisión los aspectos productivos, militares y



FIG. 34. Ilustración del libro de Alekséi Gástev, *Kak nado rabotat* [Cómo hay que trabajar], 1922.



FIG. 36. Gustav Klutsis. *La realidad de nuestro programa es gente activa.* Cartel, 142, 4 x 103,5 cm. Colección Merril C. Berman



FIG. 35. Páginas interiores de *URSS en construction*, nº 1, 1933. Colección MJM, Madrid [CAT. 173]

patrióticos del deporte considerado como una cuestión de Estado.

La gran celebración de los habitantes del futuro

Pero el resumen más logrado del *pathos* general de la época de Stalin —del que Deineka participa a la vez que contribuye a configurarlo con algunas de sus ensoñaciones más logradas— quizá sea, como han sugerido, entre otros, Groys y Kiaer, una frase que Stalin pronuncia en 1935 y que atraviesa de parte a parte la vida que el realismo socialista quería representar "en su transformación revolucionaria": "la vida ha mejorado, camaradas, la vida es más alegre".

Detrás de esa frase y del aparentemente generalizado sentimiento celebratorio de la época no puede haber más que el efecto casi psicotrópico de sentirse ya en el futuro: en el futuro con el que habíamos soñado porque era nuestro objetivo (cf. **Fig. 3**) y en el que sin duda ya estamos, porque ya se han hecho realidad nuestros sueños [**Fig. 37**].

Atravesado por ese sentimiento, todo ese conjunto coreografiado de motivos, presentado aquí por razones de brevedad en torno a la metáfora estructurante de la luz y su transformación artificial, es un índice del grado de densidad con el que el realismo socialista permeó de ideología soviética todas las esferas de la vida cotidiana [CAT. 35], siguiendo la lógica inexorable, como ha planteado Ekaterina Degot, de una economía artística que no se basa en la producción para el consumo en el mercado, sino en la distribución para el consumo ideológico[74].

Desde la estrella en la cúspide del Kremlin [CAT. 75], los edificios [CAT. 158], las luces de freno de los automóviles [CAT. 77], las luces para el árbol de Año Nuevo [CAT. 76] o las cajetillas de cigarrillos representando una de las siete hermanas [CAT. 71]; desde el trabajo a la muerte, pasando por los juegos infantiles [CAT. 156], una especie de "variada uniformidad" atraviesa con coherencia la vida cotidiana soviética. Y por ella, la cultura del estalinismo se deja definir bien en términos teatrales, cinematográficos (y también museísticos[75]), es decir, en términos de representación. La vida soviética se deja describir bien como una especie de vida "representada", no sólo en el sentido literal típico de los espectáculos de masas –los soldados que desfilan formando con la coloración de sus uniformes el nombre del líder homenajeado (Kirov) [**Fig. 38**]–, sino en el de una auténtica coreografía social en la que cada uno ocupa el lugar que le corresponde en un gran engranaje, del que podría ser una metáfora el fotomontaje con la efigie de su pieza central, Stalin [**Fig. 39**].

El realismo socialista como la mímesis de un sueño

Y, en efecto, las imágenes típicas del realismo socialista tienen una innegable cualidad fílmica que permite considerarlas como fotogramas de una película. Pero esa película no es ni realista ni neorrealista;



FIG. 37. A. Lavrov, *Los sueños de la gente se han hecho realidad*, 1950. Cartel





FIG. 38. Página interior de *SSSR na stroike* nº 10, 1939. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. Iskusstvo, Moscú. Fundación José María Castañé
FIG. 39. Página interior de *URSS en construction*, nº 3, marzo 1934. Colección MJM, Madrid [CAT. 72]

no es una filmación de la realidad, sino más bien el resultado de la filmación de aquel sueño del que la realidad soviética fue durante años una especie de continuo ensayo general: el ensayo general de la utopía[76]. Y, desde luego, en la tradición de *literaturnost* típica de la cultura ruso-soviética, ese ensayo tuvo siempre subtítulos: esos son los lemas y la fraseología revolucionaria presente por doquier en paneles, carteles o banderas [CAT. 46], algunos de ellos plenos de información textual (cf. por ejemplo, CAT. 141).

El realismo socialista fue la imitación de la larga representación "real" de la vida que sucedió a la ópera *Victoria sobre el Sol*; fue la mímesis del ensayo general "real" de la utopía: una mímesis no de lo que el mundo era, sino de lo que el mundo debía ser; lo primero hubiera sido "socialismo realista" o más bien "realismo sucio", porque (como se sabe entretanto con toda exactitud) la contradicción entre las imágenes de la realidad y la realidad misma era absoluta: las idílicas imágenes de la colectivización y modernización que encontramos por doquier se contradicen del todo con la realidad de las hambrunas y la pobreza, las purgas y deportaciones en masa, el asesinato de *kulaks* o los trabajos forzados.

El realismo socialista imitó la vida que debía ser transformada; era necesario "representarla [...] en su desarrollo revolucionario"[77]. Pero no se trataba simplemente de "representar" la vida del presente, ni siquiera la que se estaba transformando. No se trataba simplemente de cambiar el contenido, el "tema" del arte, y pasar de la escena pequeño-burguesa –o de la escena al gusto pequeño-burgués– a la escena fabril, obrera, proletaria. Como escribió Borís Arvátov, uno de los teóricos del constructivismo, el autor de *Iskusstvo i Klassi* [CAT. 36], combatiendo las ideas de la AJRR, de lo que no se trataba era, precisamente, de ir a pintar a las fábricas [**Fig. 40**]:

> Hace poco apareció publicado un admirable opúsculo, cuya autoría hay que atribuir al pintor Katzman, uno de los fundadores de la AJRR. En él se narra cómo los miembros de esta asociación se decidieron por primera vez a "zambullirse en el corazón de la realidad" y convertirse en "sujetos activos de la construcción revolucionaria" ¿Y qué hicieron para conseguirlo? "Ir a las fábricas –dice Katzman– pertrechados de cartón y lápiz". Es decir, exactamente lo mismo que habían hecho los "barbizonianos", cuando se instalaron con sus caballetes en los bosques de Fontainebleau [...] acudieron a esa ignota madriguera, llamada fábrica [...] para así contemplar al auténtico "proletario" y representarlo sobre el papel [...] resulta abominable [...] que esta chabacanería se presente como arte revolucionario [...]. Si a uno le gusta la fábrica, la máquina y la producción en su conjunto; si sus formas constructivas resultan comprensibles, sus funciones están claras y, consecuentemente, son efectivas en su conjunto, cualquier persona relacionada de manera práctica con el proletariado podría extraer de todo ello una conclusión: *que hay que construir esas fábricas; y que hay que construirlas con los trabajadores de la producción fabril y no limitarse a dibujarlas. No se trata de suplantar una fábrica real [...] por una fábrica pintada en un cuadro*. Una fábrica pintada sólo puede impresionar a aquellos (aunque en ese grupo también se puedan encontrar obreros), a quienes una fábrica real les parezca un espectáculo agradable[78].

FIG. 40. Un pintor trabajando en el área de la construcción del Canal Moscú-Volga, 1937. Fundación José María Castañé



No. Fue el "deber ser" implícito en todo sueño utópico (el mismo que dota a las obras del realismo socialista de un cierto didactismo moral) lo que los pintores del realismo socialista imitaron: y ese es el sentido –contra el formalismo excesivamente limitado *à la Greenberg*– en el que también el realismo socialista puede ser considerado no sólo un *kitsch* academicista e imitativo de la realidad, sino exactamente lo mismo que Greenberg aplicaba a la vanguardia: "una mímesis de la mímesis"[79]. El realismo socialista es la mímesis artística de la mímesis real de la utopía con la que el poder político soñaba y en cuya realización estaba empeñado. Como escribe Deineka,

> [...] El hombre vive de representaciones figurativas, de fantasías reales. Sin ellas resulta muy difícil imaginar el mañana, sin ellas el tiempo se vuelve impersonal. Al arte se le ha otorgado una maravillosa cualidad: la capacidad de resucitar el pasado y recrear el futuro[80].

Y es ese carácter onírico el que explica, por otra parte, la paradójicamente pobre verosimilitud "natural", el pobre "realismo" del realismo socialista, que hace que sus escenas parezcan copiadas no de la realidad sino de una película acerca de la realidad.

El realismo socialista, tal y como lo encontramos también en Aleksandr Deineka, no es, pues, la mera copia mimética de la realidad, sino la representación de la mímesis del sueño del líder y de la voluntad del partido, y en este sentido, el "realismo" del realismo socialista no es ni naturalista ni pintura histórica de "género". Y como siempre, por cierto, han sido los artistas conceptuales y pop soviéticos de la década de los 80 los que han puesto de manifiesto, con mucha más claridad que historiadores y teóricos, esta interpretación particular del realismo socialista, que lo reincorpora, interpretado junto a la vanguardia a la que sustituyó, a la historia del arte y al museo. En este contexto, pocas obras más significativas que *El nacimiento del realismo socialista* (1982-83), de Vitali Komar y Aleksandr Melamid [**Fig. 41**], en la que la pareja de artistas, apropiándose con destreza de esa especie de cualidad onírica del realismo socialista, proponen una escena que representa su nacimiento: pero no lo hacen en términos "realistas", sino mediante una alegoría con ecos mitológicos en la que aparece el artista copiando sobre la pared la sombra del perfil de Stalin.

El realismo socialista fue, pues, una especie de extraño "futurismo histórico", un realismo onírico, una forma de surrealismo político. Es casi un "realismo mágico", sólo que habitado no por los postreros espectros de un pasado que existió, sino por los espectros doblemente irreales de un futuro utópico que no existió. Y por eso a lo que más se parece la experiencia visual de la contemplación de la obra plástica del realismo socialista es a la experiencia del visionado



FIG. 41. Vitali Komar y Aleksandr Melamid. *El origen del realismo socialista*, 1982-83. De la serie "Realismo socialista nostálgico". Óleo sobre lienzo, 183,5 x 122 cm. The Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union. Rutgers University Zimmerli Art Museum, Nueva Jersey

FIG. 43. Página interior de *L'URSS en construction*, nº 1, enero 1937. Colección MJM, Madrid [CAT. 231]



FIG. 42. Aleksandr Deineka. *En la pausa del almuerzo en la cuenca del Don*, 1935. Óleo sobre lienzo, 149,5 x 248,5 cm. Museo Estatal de Arte Ruso y Letón de Riga



FIG. 44. Gustav Klutsis. Sín título, c 1933. Fotomontaje para la portada de *Za proletárskoye iskusstvo*, 17,8 x 12,7 cm. Colección Merril C. Berman



FIG. 45. Páginas interiores de *URSS en construction*, nº 1, 1933. Colección MJM, Madrid [CAT. 173]



Portada y contraportada de *Sovétski Soyúz* [La Unión Soviética], nº 4, abril 1953. Archivo España-Rusia [CAT. 247]

de una película de ciencia ficción ya anticuada, en la que la modernidad o el futurismo de su argumento, puesta en escena, decorados, guardarropa e ingenios técnicos ya han sido irremediablemente superados. La vanguardia para las masas proletarias que quiso ser el realismo socialista fue, si eso fuera posible, una especie de "arte-ficción".

Y es que aquella perceptible cualidad coreográfica de la vida soviética –y del realismo socialista– explica no sólo la uniformidad en los temas, sino las sorprendentes similitudes que cabe encontrar, en sus obras, incluso las compositivas: compárese, por ejemplo, la fotografía de una edición de *SSSR na stroike* [CAT. 114] y *Antes de bajar a la mina* del Deineka de 1925 [CAT. 115]; o el óleo de Deineka de 1935 [**Fig. 42**], con la foto de los bañistas en un número de la edición francesa de *SSSR na stroike* del año 1936 [**Fig. 43**].

Por supuesto, no tiene sentido intentar descubrir quién está copiando a quién, quién influye o se inspira en quién. Y no es que no hubiera escuelas y líneas de influencia; las hubo, y algunas incluso recibieron denominaciones especiales, como las *Deinékovschina* (dibujos a imitación de Deineka) de la que son ejemplo las ilustraciones del libro de Alekséi Jarov, *Un ami sentimental* (1930) [CAT. 101]; es que la similitud se explica porque, como apunta Borís Groys, todos imitan el mismo sueño general: el sueño de Stalin. El corpus iconográfico del realismo socialista viene a ser como una especie de sueño filmado, que, como ha apuntado Groys en una de las mejores definiciones del realismo socialista, estaba a la búsqueda de un soñador que lo soñara: el ciudadano soviético[81]. Todo él tiene, por ello, el aura de una película futurista, el halo no de lo que es, sino de lo que se quiere que sea, y esa es la razón por la que no se puede decir del realismo socialista que sea *cinéma vérité* (es decir, pintura de historia, realismo naturalista *à la Courbet* o un realismo al modo de la "nueva objetividad" alemana).

El ataque del presente contra el resto del tiempo: el último Deineka

Una lectura mínimamente atenta del desarrollo final de la obra de Deineka permite comprobar los efectos de aquel extraño sentimiento de estar en el futuro que permeaba la práctica del realismo socialista y, con él, la obra de Deineka hasta mediados de los años 30. En efecto: la comparación de su obra a partir de finales esa década con la de las dos décadas anteriores certifica la diferencia entre soñar –una imaginativa actividad de futuro– y vivir en presente.

Deineka, en cuyo *corpus* pictórico está ausente Stalin, vivió plenamente, sin embargo, la era del omnipresente líder político, que fue la época en la que la Revolución aspiró con mayor radicalidad a realizar la utopía; una utopía en la que la modernización del país aparecía entreverada con la figura de Stalin. En este sentido, resulta muy significativo comparar los fotomontajes de Klutsis de 1932 [CAT. 143, 144 y **Fig. 44**] con la imagen de un Stalin en plena senectud en la cubierta que la revista *Sovetski soyúz* dedica a la muerte del líder soviético en 1953 [**CAT. 247**]. En ella nada se presenta ya como en un sueño: el retrato casi fotográfico del casi anciano Stalin se yuxtapone a la imagen más bien hiperrealista del complejo industrial de la contracubierta. Ambas realidades –la imagen del líder que encarna la utopía, ahora desaparecido, y la fotografía de la factoría– se dan la espalda, como dando razón al desmentido que pronto daría la realidad del terror estalinista a la falsa imagen de la transformación utópica del país. Parece cumplirse aquí otro de los presagios de *Victoria sobre el Sol*, en cuya última escena, como escribe Steiner,

> [...] las imágenes del mundo futuro ("la vida sin el pasado")... son bastante ambiguas. [...] las últimas imágenes del desafiante nuevo mundo transmiten la sensación de una gigantesca máquina autodestructiva que actúa caprichosamente ("aquí había ayer un poste de telégrafos y hoy un bar, pero mañana probablemente ladrillos / esto nos ocurre a diario, nadie sabe / dónde está la parada")[82].

Deineka –o mejor dicho: su pintura– no escapó de esa experiencia general, política, del peso del presente real que contradecía los deseos utópicos, tan evidente en la década de los 40 y los 50. En efecto: al

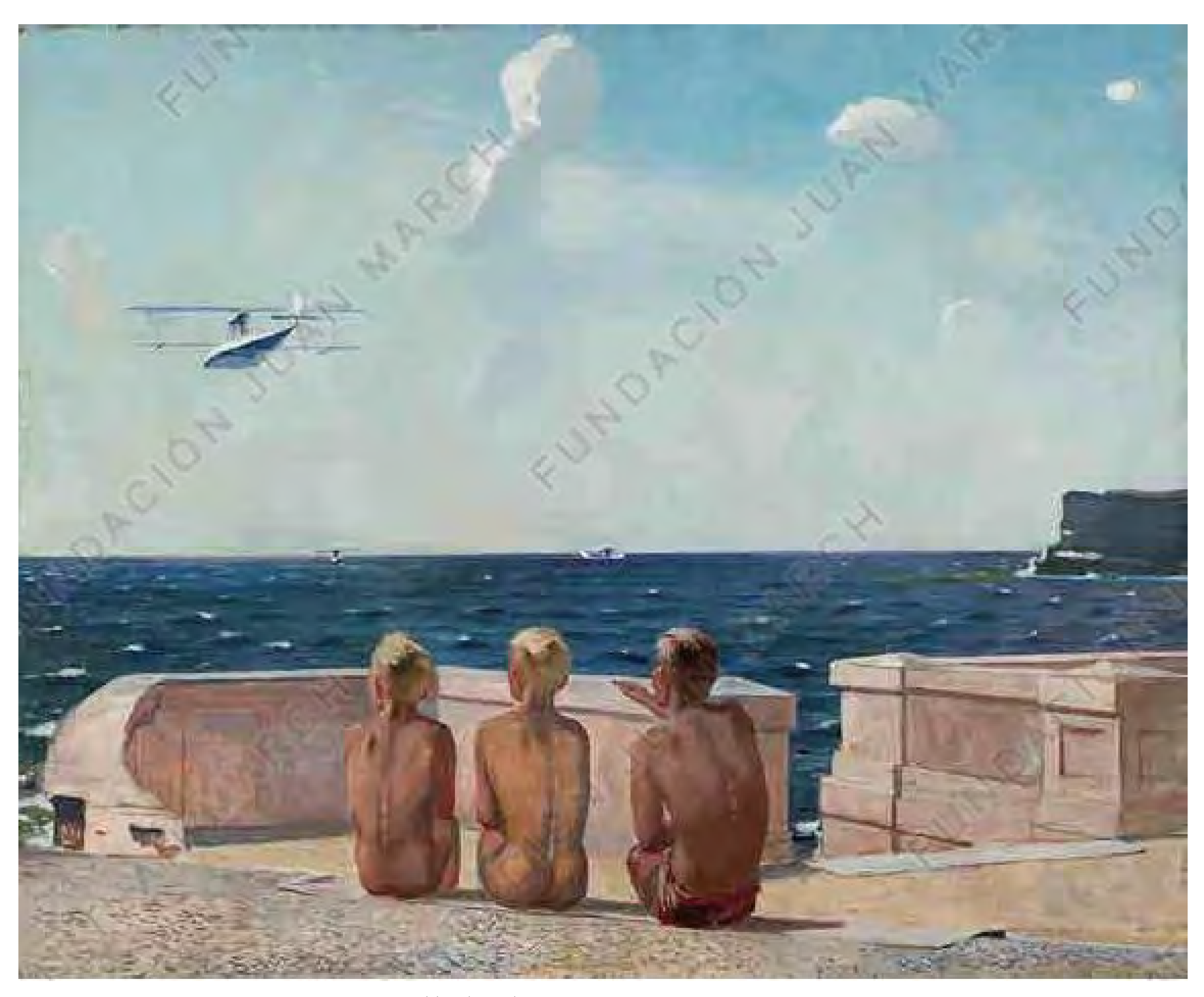




Aleksandr Deineka. *En la cuenca del Don*, 1947. Galería Estatal Tretyakov, Moscú [CAT. 243]



Aleksandr Deineka. *La inauguración de una central eléctrica del koljós*, 1952. Galería Estatal Tretyakov, Moscú [CAT. 244]



Aleksandr Deineka. *Futuros aviadores*, 1938. Galería Estatal Tretyakov, Moscú [CAT. 233]

paso de los años, el halo ensoñado y lírico del primer Deineka parece empastarse y adquirir densidad real: la comparación entre la superficie pulida de *Trabajadoras textiles* de 1927 [CAT. 125] con *En la cuenca del Don* de 1947 [**CAT. 243**] y, sobre todo, con *La inauguración de una central eléctrica del koljós* [**CAT. 244**], pintado un año antes de la muerte de Stalin, en 1952, es estremecedoramente significante: la primera conserva aspectos que podríamos conectar con el cubismo y muestra trazas de la pintura del futurismo y del geometrismo típico de la abstracción de la vanguardia; Deineka intentó en ella rimar los aspectos pictóricos formales con el contenido, puliendo la superficie de la obra para asimilarla al ritmo de la maquinaria de la hilatura[83]; la segunda ya parece copiada de una reproducción fotográfica. Con todo, aún cabe establecer vínculos y similitudes de composición entre *En la cuenca del Don* y, por ejemplo, *Construyendo nuevos talleres* [CAT. 116] o *La defensa de Petrogrado*, de 1927 y 1928 [CAT. 131]: el pontón metálico del fondo da en ambas el ritmo a la composición, en un caso con el retorno de los heridos, en el otro con el de los que empujan las vagonetas de carbón. En *En la cuenca del Don* aún parece haber una preocupación por las estructuras compositivas, del tipo de las que Deineka había identificado, gustado y usado, como puede verse comparando la citada *Construyendo nuevos talleres* [CAT. 116] y la foto de *SSSR na stroike* [**Fig. 45**].

Hay aún en esos ejercicios pictóricos una preocupación por las formas que no tienen, por ejemplo, los trabajos preocupados sólo por el contenido de un Guerásimov. Hay en ellos rastros de la belleza formal de obras por otra parte tan ideológicamente marcadas como *Las brigadas femeninas en el sovjós*, de 1931 [CAT. 168] o incluso *Trabajadora del koljós en bicicleta*, de 1935 [CAT. 225]; como la hay, desde luego, en sus carteles y dibujos para revistas, empezando por la maravillosa acuarela de las trabajadoras de la portada de *Dayósh!* [CAT. 117]. Y como la hay en *Mediodía* [CAT. 180], en la que con pocos medios Deineka consigue reunir todo el repertorio de tópicos del realismo socialista, en una especie de mediodía total de cuerpos atléticos y sanos, radiantes bajo el sol, con el ferrocarril, el tendido eléctrico, el *koljós* y el verde paisaje cerrando la escena. Comparado con todos ellos, *Stroítelstvo koljóznoi elektrostántsii* [La inauguración de una central eléctrica del *koljós*] [**CAT. 244**] es una obra plana, una ilustración banal, de la que el propio Deineka no estaba satisfecho.

Con todo, es posible que haya que situar en un momento anterior el punto de inflexión de la obra de Deineka; el momento en el que la mímesis del proyecto político de futuro cedió ante el peso del presente real; el momento en el que Deineka abandonó "la imaginación sin hilos" (Marinetti) propia de su inequívoca filiación espiritual en el futurismo –Deineka admiró profundamente a Mayakovski [CAT. 162-164]– para "ganar" pie en el realismo socialista más craso (dialécticamente menos ligado a sus orígenes en la vanguardia). Quizá ocurriera en 1938, el año en que Deineka, a punto de cumplir 40 años, pinta *Futuros aviadores* [**CAT. 233**], otra escena de aviación cuyos protagonistas, los niños, los potenciales habitantes de la utopía, contemplan un avión en vuelo. Sólo que, esta vez, el avión se aleja irremisiblemente de su mirada y de la nuestra, y los niños parecen estar bien

FIG. 46. Kasimir Malévich. *Forzudo futurista*, 1913. Boceto de vestuario para la ópera *Victoria sobre el Sol*. Acuarela sobre papel, 53,3 x 36,1 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

Kasimir Malévich. *Sportsman*, c 1923. Colección privada [CAT. 22]

Aleksandr Deineka. *Autorretrato*, 1948. Pinacoteca Deineka, Kursk [CAT. 1]







sujetos al suelo del presente, al aquí y ahora reales de la vida soviética.

El futuro de la utopía y el presente real

Si la historia –también la del arte– y la reflexión sobre ella son la interpretación del lenguaje de y sobre la realidad, el arte y la política vendrían a ser su conjugación, la acción verbal sobre la realidad. Desde este punto de vista, las dos grandes tendencias subjetivas que parecen haber dominado la caracteriología humana y la historia de sus manifestaciones culturales —clasicismo y romanticismo— podrían definirse como el intento de conjugar el pretérito perfecto en presente de indicativo, en el primero, y, a la inversa, el de conjugar el presente en pretérito perfecto, en el segundo.

Lo característico del espíritu de la revolución y de la vanguardia ha sido siempre, en cambio, el intento de conjugar el futuro perfecto en presente de indicativo, pues en eso consiste transformar lo real. Sin embargo, quizá sea más exacto decir que tanto las políticas revolucionarias como las propuestas vanguardistas, más que conjugar el futuro en presente, han querido conjugar en presente el pretérito pluscuamperfecto, es decir, el pasado anterior al pretérito imperfecto: el pasado sin imperfecciones de la utopía. La idea de lo que no tiene lugar ha sido siempre la idea de paraíso, del origen incontaminado anterior a las corrupciones del tiempo y el espacio. Por eso, el antecedente común tanto al espíritu revolucionario como a las vanguardias ha sido el pensamiento utópico[84].

Pero conjugar el pretérito pluscuamperfecto en presente de indicativo es un imposible que ha solido saldarse con complejas reinstauraciones del más imperfecto de los pretéritos, y por eso tanto los utopismos como las revoluciones y las vanguardias han tenido muchas veces una deriva totalitaria: como las imperfecciones del pasado invaden el presente, es necesario "limpiar" el pasado para instaurar el futuro, lo que implica intervenir también radicalmente en el presente.

De entre las vanguardias, el futurismo quizá haya sido una de las más radicales; entre las revoluciones, no hay duda de que la bolchevique ha sido el más fabuloso experimento político-artístico de la historia hasta el momento. Pero mientras que el futurismo, fuera de las peculiares condiciones culturales y políticas de la URSS, fue una corriente artística (si acaso, también el efímero compañero de viaje de un totalitarismo de vida breve, el fascismo italiano), en Rusia, en cambio, se puede decir que tuvo un inopinado heredero natural en el realismo socialista. Este es el resultado de la compleja cópula descrita en estas páginas entre las pretensiones de futuro de la vanguardia y la construcción del presente por parte del sistema soviético. El futurismo ruso (es decir, el futurismo que encontró continuidad en el suprematismo) ha sido un caso peculiar de vanguardia por la subsiguiente experiencia de la Revolución y del sistema heredero de la Revolución. Sin su participación, pero como una consecuencia lógica de su radicalidad, el futuro perfecto del futurismo ruso acabó haciéndose presente de un modo tan real en la vida soviética que clausuró la misma posibilidad de cualquier otro futuro. Ni siquiera el análisis del sistema soviético como proceso puede dejar de lado que, cuando los responsables de que el sistema utópico se realice toman conciencia de estar ya en él, todo otro futuro es *eo ipso* clausurado: alcanzado el futuro, sólo queda vivirlo en el inmóvil presente de la vida, que es la inmovilidad que ha caracterizado a todos los totalitarismos.

"El gran experimento" del siglo XX ruso (la expresión, referida a la vanguardia, es el título de la obra pionera de Camilla Gray[85]) no fue, pues, únicamente la vanguardia. El gran experimento fue, en realidad, un experimento triple e interconectado: la vanguardia, la revolución y el estalinismo. Y la obra de Aleksandr Deineka, atravesada por esas tres realidades, puede considerarse, además de poseedora de una poderosa e incontestable belleza, la novela en la que esas tres realidades muestran su interrelación y, a veces, el carácter lírico o terrible de su dialéctica.

La tesis formulada aquí de que el desarrollo de la obra de Aleksandr Deineka es una especie de *Bildungsroman* de ese proceso incluye la de que el realismo socialista pueda entenderse como una prosecución del futurismo y el suprematismo por otros medios. Como apunta Ekaterina Degot, "sin Malévich el realismo socialista no hubiera sido posible"[86], lo que, en cierto sentido, permite considerar al Malévich futurista un ancestro de Deineka, y ello a pesar de la opinión que de él tenía:

> En los años 20, *el pintor Malévich agotó rápidamente las potencialidades de su método artístico al pintar a pincel un cuadrado negro. ¿Fue el suprematismo algo realmente nuevo en la práctica artística? No*: fue simplemente un fenómeno, una especie de decorativismo geométrico, que curiosamente se ha manifestado con extraordinaria regularidad en ciertas etapas de desarrollo de muchos y diversos pueblos. Quizá el suprematismo le hiciera recordar a Corbusier la sencillez de las posibles formas arquitectónicas. Muchas búsquedas artísticas modernas en el campo de la escultura de Occidente no pueden negar su parentesco con la antigua escultura polinesia *La revolución es demasiado contemporánea y dinámica para hacer uso del estatismo arcaico y la estética ecléctica*[87].

En un sentido por supuesto tan metafórico como tentador, el *Forzudo futurista* de Malévich de 1913 [**Fig. 46**] –uno de sus figurines para *Victoria sobre el Sol*–, podría ser, a través de su deportista de 1923 [**CAT. 22**], una especie de pariente lejano, remoto pero real, del Deineka que se autorretrata en 1948 [**CAT. 1**]: de alguna manera, Deineka fue el forzudo futurista de Malévich, porque de alguna manera el realismo socialista intentó consumar los sueños del futurismo. Como escribe Groys,

> El giro hacia el realismo socialista fue parte del desarrollo unitario de la vanguardia europea en aquellos años [...] La época de Stalin realizó el sueño de la vanguardia, el sueño de organizar según un plan artístico total la entera vida social, aunque no lo hiciera, evidentemente, como la vanguardia lo había previsto[88].

Basta, para verlo, con reconstruir con la imaginación una película cuyos fotogramas fueran obras del imaginario habitual del realismo socialista y cuya banda sonora fuera, por ejemplo, un recitado del parágrafo undécimo del *Manifiesto del futurismo* de Marinetti:

> Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o por la sublevación; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes que fuman; los talleres colgados en las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que descabalgan los ríos, relucientes al sol con un resplandor de cuchillos; los vapores aventureros que olisquean el horizonte, las locomotoras de amplio pecho, que patalean sobre sus raíces, como enormes caballos de acero refrenados de tubos y el vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta[89].

El realismo socialista puso música con sus obras a las letras de la vanguardia. Por eso la letra y la música de ambos se asemejan tanto, aunque formalmente fueran tan diversos. Es cierto que cuando los términos de la comparación no son, como en este caso, palabras e imágenes, sino, al revés, la ilustrativa letra de la pintura del realismo socialista con la abstracta y musical forma del arte de vanguardia, el parecido no es tan claramente perceptible. Pero, con todo, quizá la única diferencia absoluta entre ambos sea que lo escrito por unos lo realizaran y lo cantaran, más tarde y de otro modo, los otros. Y de estos últimos, la voz más inspirada es la de Aleksandr Deineka.

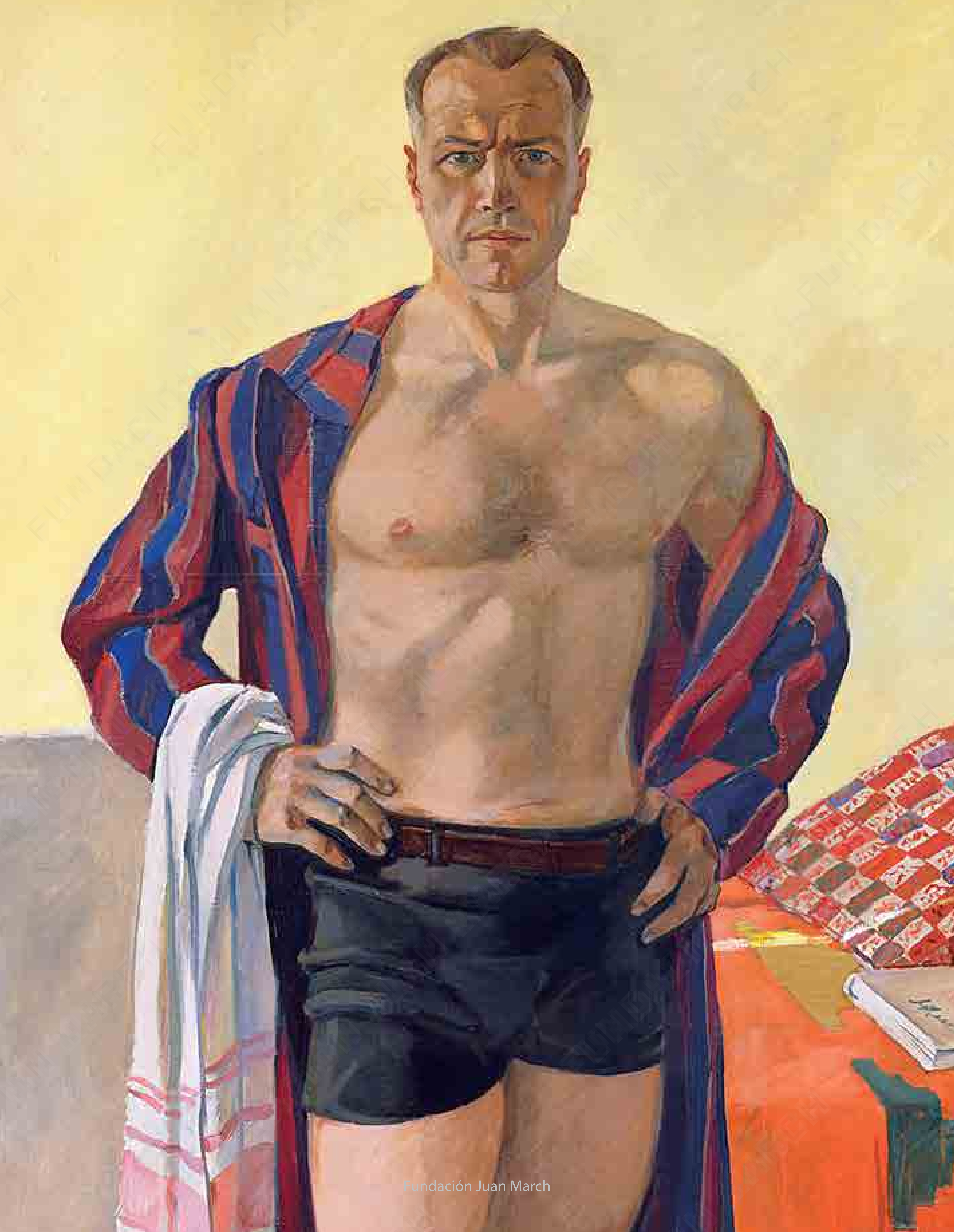
---

1. Es decir, del método oficialmente impuesto por el poder y obligatoriamente adoptado por los artistas soviéticos desde 1932 hasta la disolución de la URSS en 1985, y del arte resultante de él. Cf. D53 y D54 de la sección documental de este catálogo.
2. Cf. Alice Goldfarb Marquis, Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg. Londres: Lund Humphries, 2006.
3. Cf. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review* (otoño 1939), pp. 34-49. Cito por la edición española: "Vanguardia y Kitsch", en Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (ed., trad. y prólogo de Fèlix Fanés). Madrid: Siruela, 2006, pp. 23-44.
4. Ibíd., p. 37.
5. Algo que Greenberg afirma explícitamente: cf. ibíd., p. 40.
6. La expresión es de Hal Foster, y da título a uno de sus ensayos más conocidos, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. Ed. española: Hal Foster, *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001. Posiblemente la exposición más relevante sobre los realismos siga siendo la de Jean Clair en 1980. Cf. *Les Realismes*, 1919-1939 [cat. expo., Centre Georges Pompidou, París, 1980; Staatliche Kunsthalle, Berlín, 1981]. París: Centre Georges Pompidou, 1980; más recientes, Wieland Schmied (ed.), *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre* [cat. expo., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Múnich]. Múnich: Prestel Verlag; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2001; Tomàs Llorens (ed.), *Mimesis. Realismos modernos, 1918–1945* [cat. expo., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Fundación Caja Madrid, Madrid]. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2005. Ninguna de ellas incluye obras de Deineka y la presencia de obras del realismo socialista es escasa.
7. Si exceptuamos las dedicadas al arte revolucionario, las exposiciones sobre vanguardia rusa tienden a limitar su análisis a un nivel formal, ceñido casi exclusivamente a la historia del arte o de la pintura; y con mucha frecuencia obvian el análisis de la carga ideológica de la vanguardia. Por lo que se refiere al caso del realismo socialista, los proyectos expositivos dedicados al "arsenal estético" de Stalin han sido comparativamente exiguos en los últimos años, por no hablar de la casi absoluta ausencia, sobre todo fuera de la antigua Unión Soviética, de exposiciones monográficas de los artistas que representan esa época. Entre las exposiciones más significativas sobre el arte revolucionario y el realismo socialista hay que destacar Borís Groys y Max Hollein (eds.), *Traumfabrik Kommunismus: die visuelle Kultur der Stalinzeit* [cat. expo., Schirn Kunsthalle, Fráncfort]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2003; *Russian and Soviet Painting* [cat. expo., The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; The Fine Arts Museums, San Francisco]. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1977; *URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana* [cat. expo., Accademia Albertina delle Belle Arti, 1997]. Milán: Edizioni Gabriele Mazzota, 1977; *Paris-Moscou 1900–1930* [cat. expo., Centre National d Art et de Culture Georges Pompidou, París]. París: Centre Georges Pompidou, 1979; *Kunst und Revolution. Russische und Sowjetische Kunst 1910–1932* [cat. expo., Palace of Exhibitions, Budapest; Museum für Angewandte Kunst, MAK, Viena]. Viena: Gesellschaft für Österreichische Kunst, 1988; *Arte russa e sovietica: 1870-1930* [cat. expo., Lingotto, Turín]. Milán: Fabbri Editore, 1989; Miranda Banks (ed.), *The Aesthetic Arsenal: Socialist Realism Under Stalin*. Nueva York: The Institute for Contemporary Art, 1993; Leah Bendavid-Val (ed.), *Propaganda and Dreams; Photographing the 1930s in the USSR and the US*. Thalwil, Suiza; Nueva York: Stemmle Publishers GmbH, 1999; *L idéalisme soviétique. Peinture et cinéma (1925-1939)* [Musée de l Art wallon, Lieja, 2006; Galería Estatal de Arte de Perm, 2006]. Bruselas: Mercatorfonds, 2005; *Avangarde: do i posle* [cat. expo., Europalia Museum of Visual Arts, Bruselas, 2005; Museo y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú, 2006]. Bruselas: Europalia Museum of Visual Arts, 2005. Apenas ha habido exposiciones monográficas dedicadas a los principales artistas de este periodo, sobre todo fuera de la antigua Unión Soviética. Por lo que se refiere a Deineka, cf. la exposición comisariada por Irina Vakar, Elena Voronovic y Matteo Lafranconi (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2011) y la muestra de 1982 (Städtische Kunsthalle Düsseldorf). En Rusia se han celebrado dos exposiciones en la primera década de este siglo: *Aleksandr Deineka. Pinacoteca Estatal A. A. Deineka, Kursk. Proyecto "El mapa de oro de Rusia"*. Moscú: Galería Estatal Tretyakov, 2001; e I. Lébedeva e I. Ostarkova (eds.), *Aleksandr Deineka. Pintura, obra gráfica, escultura* [cat. expo., *Aleksandr Deineka. Trabajar, construir y no lamentarse. Pintura, obra gráfica y escultura*, Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 17 marzo-23 mayo 2010]. Moscú: Interros, 2010.
8. El formalismo de Greenberg tiene profundas raíces históricas en el formalismo fundacional de la estética del siglo XX, la estética kantiana del *reines Geschmacksurteil* (juicio puro de gusto) y del genio, cuya invención (1790) es paralela al nacimiento del museo moderno, que vendría a ser su condición de posibilidad. Desde la influyente estética kantiana, Greenberg vendría a ser un lejano descendiente americano de Kant: su formalismo estético ha convertido en formalista la mirada occidental sobre el arte, que ya era formal.
9. Hay un innegable parentesco entre las raíces de la voluntad artística y las del poder (o, por decirlo con la expresión de Nietzsche, las de la "voluntad de poder"). Los paralelismos entre la teoría y la praxis marxista revolucionaria y la teoría y la praxis de las vanguardias artísticas, con su voluntad de dominio de los materiales y su organización a la medida de las leyes dictadas autónomamente por el artista, son bastante evidentes.
10. Además, por supuesto, del desconocimiento casi estructural de los textos históricos y las fuentes del arte y la teoría rusa y soviética, casi endémico en el caso del ámbito hispano. Excepción honrosa la constituye la labor de Desiderio Navarro, compilada ahora en *El pensamiento cultural ruso, 1972-2008*. La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, 2009, 2 vols. En inglés y alemán, junto a la antología pionera de Hubertus Gassner y Eckhart Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979), pueden consultarse: John E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934*. Nueva York: Thames and Hudson, 1988; Borís Groys y Michael Hagemeister (eds.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fráncfort: Suhrkamp, 2005; Borís Groys y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Fráncfort: Suhrkamp, 2005. En España, sólo Juan Manuel Bonet y Guillermo Solana se han ocupado de la obra de Deineka. Cf. Juan Manuel Bonet, "Hopper y Deineka, pintores del silencio", *El Europeo*, nº 15 (1989); Guillermo Solana, "Alexander Deineka", en Francisco Calvo Serraller (ed.), *El realismo en el arte contemporáneo 1900–1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999, pp. 287-300.
11. En efecto, dicha contraposición se empezó a desmoronar con la publicación, en 1988, de la edición alemana de *Gesamtkunstwerk Stalin* de Borís Groys. Cf. Borís Groys, *Gesammtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowietunion* (trad. de Gabriele Leupold). Múnich: Carl Hanser Verlag, 1988; *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (trad. de Charles Rougle). Princeton: Princeton University Press, 1992. *Obra de arte total Stalin* (trad. de Desiderio Navarro, a partir de la edición rusa de 1993). Valencia: Pre-Textos, 2008. Cf. también Borís Groys, *Die Erfindung Russlands.* Múnich: Carl Hanser Verlag, 1995.
12. Cf. Ekaterina Degot, *Rússkoye iskusstvo XX veka* [El arte ruso del siglo XX]. Moscú: Trilistnik, 2000, en especial el capítulo III: el proyecto sintético.
13. Mucho se ha debatido ya sobre este tema en los círculos académicos. Cf. entre otros: Mathew Cullerne Bown y Brandon Taylor (eds.), *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992*. Manchester: Nueva York: Manchester University Press, 1993; Thomas Lahusen y Yevguéni Dobrenko (eds.), *Socialist Realism without Shores*. Durham; Londres: Duke University Press, 1997; Christina Kiaer y Eric Naiman (eds.), *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2006; Christina Kiaer, "Was Socialist Realism Forced Labor? The Case of Aleksandr Deineka, in the 1930's", *Oxford Art Journal*, vol. 28, nº 3 (2005), pp. 321-345.
14. Que la vanguardia no consiguiera *de facto* las pretensiones políticas a que aspiraba no quiere decir que no tuviera aspiraciones políticas.
15. En relación con el radical contenido político de los textos de la vanguardia cf., especialmente, los documentos D4, D5, D6-D8, D17, D22 y D23 de la sección documental de este catálogo.
16. En este catálogo, tal y como fue reproducido en el libro de El Lissitzky, *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, 1930.
17. Hay evidentes diferencias entre ellas: por ejemplo, mientras que en Italia la vanguardia futurista acompañó al fascismo, en Alemania el nazismo la declaró degenerada y se enfrentó a ella. Para una visión de conjunto del arte totalitario generado en esas circunstancias históricas y en esos países, cf. Igor Golomstock, *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. Londres: Collins Harwill; Nueva York: Icon Editions, 1990; Mikkel Bolt Rasmussen y Jacob Wamberg (eds.), *Totalitarian Art and Modernity*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010.
18. Cf. Greenberg, op. cit., p. 40.
19. Resulta interesante, en este contexto, referirse al juicio que, retrospectivamente —en sus memorias *Blasting an Bombardiering*, publicadas en 1937 le merecía al artista británico Wyndham Lewis la efervescencia vorticista que él mismo había provocado con la publicación de *Blast* y la puesta en marcha del movimiento: arte comportándose como si fuera política. "En algún momento durante los seis meses que precedieron a la declaración de la guerra, muy de repente, desde una posición de relativa oscuridad, me hice sumamente conocido [...]. Pero para agosto de 1914 ningún periódico estaba completo sin noticias sobre el "vorticismo" y su máximo exponente, Lewis. [...] En realidad, toda aquella revuelta que se organizó no era más que *Arte comportándose como si fuera Política.* Pero les juro que yo no lo sabía. De hecho, puede que fuera política a fin de cuentas. Ahora lo veo claramente. [...] Pero yo no me di cuenta: creí que éste era el modo en que se recibía siempre a los artistas; una recepción algo tumultuosa, quizás, pero, después de todo, ¿por qué no? Confundí la agitación del público con una señal de que se estaban despertando las emociones de la sensibilidad artística". Cf. Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914-1926).* Londres: Eyre & Spottiswoode, 1937; citado por la edición española: *Estallidos y bombardeos* (trad. de Yolanda Morató). Madrid: Impedimenta, 2008, pp. 71-72, cursivas mías.
20. Cf. D10, D17, D18, D22, D26, D31, D32 y D42 en la sección documental de este catálogo.
21. Cf el texto de Kasimir Malévich, *Sobre el museo*, D9 de la sección documental de este catálogo.
22. Cf. el texto de Nikolái Fiódorov, *El museo, su sentido y su destino*, D2 de la sección documental de este catálogo.
23. Cf. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Fráncfort: Suhrkamp, 1977, p. 44. El texto aparece en el epílogo al ensayo.
24. Cf. Borís Groys, *Obra de arte total Stalin*, cit., p. 7.

25. Para el concepto y la estructura pedagógica de los VJUTEMAS, cf. S. Khan-Magomedov, *Vjutemas. Moscou 1920-1930*. Paris: Editions du Regard, 1990, 2 vols. Y los textos de la sección documental, especialmente *Nuestra labor*, de D. Shtérenberg, D15; *Sobre la cuestión de la organización de un taller de producción en los VJUTEMAS* y *Sobre la reorganización de las facultades artísticas de los VJUTEMAS*, de B. Arvátov (D35 y D24).
26. Lo que se pierde con ello es la característica cualidad comparativa o comparativista (iconográfica e iconológica) de la historia del arte, que resulta desaprovechada si historiar sus objetos consiste exclusivamente en comparar lo formalmente semejante en vez de contrastar lo formalmente diverso.
27. Aleksandr Deineka, "Sobre la modernidad en el arte", en V. P. SYSÓYEV (ed. e introd.), *Aleksandr Deineka. Zhiz , iskusstvo, vrémia: literaturno-judózhestvennoye nasledie*. Leningrado, 1974, pp. 274-277, incluido en la sección documental de este catálogo (D61). Cursivas mías.
28. Cf. Katerina Romanenko, "Serving the Great Collective: USSR in Construction as a Cultural Barometer", *Zimmerli Journal*, nº 3 (Rutgers, otoño 2005), pp. 78-91, y Erika Wolf, *'USSR in Construction': From Avant-Garde to Socialist Realist Practice* (Tesis doctoral). Ann Arbor: University of Michigan, 1999.
29. Cf., en la sección documental de este catálogo, los textos de V. Jlébnikov, *La radio del futuro* y de I. Klyun, *Un nuevo optimismo* (D16 y D19), así como los fragmentos de textos de utopistas y biocosmistas rusos (D2, D27, D36 y D38), seleccionados y anotados por Michael Hagemeister para este catálogo. Cf. Borís Groys y Michael Hagemeister, *Die Neue Menschheit*..., cit.
30. Cf *La Asociación de Pintores de Caballete (OST)*, D30 de la sección documental de este catálogo.
31. Cf *OCTUBRE – Asociación de trabajadores de las nuevas modalidades de la actividad artística*, D42 de la sección documental de este catálogo.
32. Filippo Tommaso Marinetti, "Fundación y Manifiesto del Futurismo", publicado en *Le Figaro*, París, 20 febrero 1909. Para una vision de conjunto del futurismo ruso cf. Ellendea y Carl R. Proffer (eds), *Guro Brik Mayakovsky. The Ardis Anthology of Russian Futurism*. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1980. Para las relaciones entre los futuristas rusos y el arte revolucionario cf. D7, D8, D10 y D20 de la sección documental de este catálogo.
33. Cf. K. Ph. Ingold, *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913*. Múnich: Verlag CH. Beck, 2000, pp. 121 ss., 126 ss., 154 ss. Sobre el significado del año 1913 para el arte moderno cf. L. Brion-Guerry, *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'ouvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*. París: Éditions Klincksieck, 1971, 2 vols. Para una visión global del teatro soviético cf. *Theatre in Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design 1913–1935* [cat. expo., The Fine Arts Museums of San Francisco; California Palace of the Legion of Honor; IBM Gallery of Science and Art, New York; The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles]. Thames and Hudson; The Fine Arts Museums of San Francisco; Bakhrushin State Central Theatrical Museum, 1991.
34. En lo que sigue, para las citas del texto remito a la edición de esta obra incluida en la sección documental de este catálogo (D1). Se trata de la primera traducción al español, a cargo de Yana Zabiaka. Algunos pasajes aquí citados proceden de las anotaciones a este texto de Aage Hansen-Löve y Yevguéni Steiner, en sus ediciones y traducciones anotadas al alemán e inglés. Cf. Borís Groys y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt*.., cit. pp. 63-89; Aleksei Kruchenykh, *Victory over The Sun* (comp. de Patricia Railing, trad., comentario y notas de Yevguéni Steiner). Londres: Artists.Booksworks, 2009. Los decorados de Malévich se han reproducido y comentado en numerosas ocasiones. Cf. por ejemplo *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts* [cat. expo., Akademie der Künste]. Berlín, 1983.
35. Cf. Yevguéni Steiner, D1 de la sección documental.
36. Cf. las notas de Aage Hansen-Löve sobre la música, decorados, texto e iluminación de la ópera en D1 de la sección documental.
37. Cf. ibíd. las notas de Aage Hansen-Löve sobre el diseño del telón de Malévich para *Pobeda nad solntsem* como precursor del *Cuadrado negro*. Cf. también Vladímir Poliaikov, *Knigui rússkogo kubofuturizma* [Libros del cubofuturismo ruso], Moscú, 1998, pp. 173. ss. Como apunta al respecto Aage Hansen-Love, "precisamente, vistos retrospectivamente, los decorados de Malévich son anticipación decisiva del suprematismo pictórico que culminó dos años más tarde en la exposición del *Cuadrado negro* [...] Los bocetos de Malévich para los decorados, así como el diseño del telón y la portada de la versión impresa de *Pobeda nad solntsem*, contienen *in nuce* justamente aquel cuadrado doble que, por un lado, abstrae el esquema clásico de perspectiva central de la "caja escénica" y, al mismo tiempo, anticipa la escena primigenia de la pintura: el "cuadro vacío" en el marco, la ventana que da a un negro cielo nocturno. Si bien el concepto de "suprematismo" no emerge hasta 1915, en el opúsculo de Malévich [...] *Sobre Cubismo y suprematismo. El nuevo realismo pictórico* [...], en los trabajos de escenografía ya se ha producido el viraje decisivo hacia la no figuración". Cf. D1 en la sección documental.
38. Cf. Aage Hansen-Löve, D1 de la sección documental.
39. Y. Steiner, nota 1 a Alekséi Kruchiónij, *Biografía de la Luna* (D3), igualmente traducido por primera vez al español por Rafael Cañete y publicado en la sección documental con notas de Aage Hansen-Löve y Yevguéni Steiner.
40. Alekséi Kruchiónij, *Biografía de la Luna* (D3).
41. Como anota Steiner, "era a Pushkin a quien querían «echar por la borda» del barco de la modernidad (tal y como se mencionaba en el Manifiesto Futurista *Una Bofetada al Gusto del Público* de diciembre de 1912, firmado por D. Burliúk, A. Kruchiónij, V. Mayakovski y V. Jlébnikov". Cf. D1.
42. Ibíd.
43. Ibíd.
44. Como observa Steiner, los versos segundo y tercero son inversiones del famoso final del *Canto báquico* de Pushkin: "¡Viva el sol, que la oscuridad desaparezca!" (*Da zdravstvuet solntse! Da skroetsya t'ma*), cf. Ibíd.
45. Ibíd.
46. Aage Hansen-Löve nota 7, D1.
47. Ibíd.
48. Cf. Y. Steiner, D1.
49. Cf. Ch. Kiaer, Was Socialist Realism Forced Labor?..., cit., p. 326.
50. Probablemente junto al "Plan para la propaganda monumental" de Lenin. Cf. Christina Lodder, "Lenin's Plan for Monumental Propaganda", en Mathew Cullerne Bown y Brandon Taylor (eds.), *Art of the Soviets*..., cit., p. 16.
51. Porque, como afirmaba la sentencia de Lázar Kaganóvich en el cartel de Dmitri Moor [CAT. 218], a la URSS le resultó posible pasar de ser "un país de arado" (arado que, en los años 20, aún formaba parte, con la hoz, del escudo de la Unión Soviética, cf. CAT. 219) a ser "un país de tractor y cosechadora".
52. Sobre el cine estalinista, puede verse Yevguéni Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution*. New Haven: Yale University Press; Londres: Edinburgh University Press, 2008.
53. V. Jlébnikov, *Radio búduschego*, D16 de la sección documental de este catálogo.
54. Ibíd.
55. Ibíd., nota 1.
56. Cf. *El Electricista*. Madrid: Fundación Juan March, 2011.
57. Sobre el significado literario del acero, cf. Rolf Hellebust, *Flesh to Metal: Soviet Literature & the Alchemy of Revolution*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 2003. Sobre el tema del Metro de Moscú cf. el ensayo de Borís Groys, *El Metro como utopía* y el texto de Alessandro De Magistris, *Exploraciones subterráneas para la síntesis de las artes. Deineka en el metro de Moscú*, incluidos en este catálogo.
58. Aleksandr Deineka, *De mi práctica profesional*. Moscú: Academia de Bellas Artes de La URSS, 1961, p. 6. Traducción de Yana Zabiaka.
59. Aleksandr Deineka, "Una tradición viva", *Pravda*, 4 mayo 1964, p. 8, recogido en la sección documental de este catálogo (D63).
60. Aage Hansen-Löve, D1. Sobre la "lucha contra la fuerza de la gravedad" en Jlébnikov y Malévich cf. Y. F. Kovtun, *Sangesi: die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler*. Zúrich: Stemmle, 1993, pp. 33 ss.
61. F. Ph. Ingold, "Der Autor im Flug. Daedalus und Ikarus", en *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*. Múnich, 1992, p. 43. La frase final pertenece al texto *Sobre el museo*, que, como hemos indicado arriba, se incluye en la sección documental de este catálogo (D9).
62. Para una vision global de la tipología iconográfica del realismo socialista cf. Joseph Bakhstein, "Notes on the Iconography of Socialist Realism", en Miranda Banks (ed.), *The Aesthetic Arsenal*, cit., pp. 47-61.
63. Cf. Nikolái Tarabukin, *Del caballete a la máquina*, *Inventiva en el cartelismo*, D21 de la sección documental de este catálogo.
64. El calificativo "inmóvil" aparece dos veces en el texto de Greenberg citado al inicio.
65. Salvo las bélicas, que básicamente transmiten, claro está, heroísmo patriótico, y las de los líderes, que transmiten la autoridad y el paternalismo que engendran sentimientos de veneración, miedo y amor.
66. A. Deineka, "Una tradición viva", cit., D63 de la sección documental de este catálogo.
67. Muy significativa del ambiguo trato de cierta intelectualidad europea con el estalinismo.
68. Para Zalkind cf. D38 y la nota de Michael Hagemeister en la sección documental de este catálogo; en D36 se reproduce parcialmente el texto de A. Bogdánov *Lucha por la vitalidad*, con nota de Margarete Vöhringer, publicado originalmente en Borís Groys y Michael Hagemeister, *Die Neue Menschheit*.., cit., pp. 482-483, 525-605; cf. también Valerián Muraviov, *El control del tiempo como tarea fundamental de la Organización del Trabajo*, D27.
69. Aleksandr Deineka, *De mi práctica profesional*, cit. Traducción de Yana Zabiaka.
70. Cf. el ensayo de Fredric Jameson, *Aleksandr Deineka o la lógica procesual del sistema soviético*, incluido en este catálogo. Una fascinante comparación de las utopias de masas del siglo XX se encuentra en Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000. Para una crónica detallada de la vida soviética y de la cultura del trabajo cf. Stephen Kotkin, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Berkeley; Los Angeles; Londres: Universirty of California Press, 1995.
71. Cf. Yevguéni Dobrenko y Eric Naiman (eds.), *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*. Seattle; Londres: University of Washington Press, 2003. Hay precedentes de la carrera espacial soviética en la vanguardia rusa: cf. *El cosmos de la vanguardia rusa. Arte y exploración espacial 1900–1930* [cat. expo., Fundación Botín, Santander]. Santander: Fundación Botín, 2010.
72. "All the tops facing downwards as if in a mirror": cf. Y. Steiner, D1.
73. Cf. el texto *Aleksandr Deineka: el eterno retorno del cuerpo atlético*, de B. Groys, incluido en este catálogo, pp. XX.
74. Anticipando, en una especie de prefuturo, el carácter presuntamente novedoso de las nuevas economías simbólicas de la distribución digital. Cf. E. Degot, *El realismo socialista o la colectivización de la modernidad*, incluido en este catálogo, pp. XX.
75. Cf. los textos ya citados de Malévich y Fiódorov sobre el museo, incluidos en la sección documental de este catálogo (D9 y D2). Sobre Fiódorov cf. Michael Hagemeister, "Passagiere der Erde", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (19 julio 2006), p. 7.
76. Desde este punto de vista puede considerarse *SSSR na stroike* como una especie de *book* de dirección de la película, en el que se recogen textos, ideas para escenas de la película y secuencias completas o cortadas para montaje, lo que está íntimamente relacionado, por supuesto, con el desarrollo del cine de vanguardia, en especial con la revolución del montaje cinematográfico. Cf., por ejemplo, Annette Michelson (ed.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vértov*. Berkeley, Los Angeles; Londres: University of California Press, 1984. De interés para lo que se refiere a las relaciones entre educación de las masas, cine y pintura es el texto de A. Mijáilov *Cine y pintura*, de 1928 (D45).
77. Cf. D53 y D54. Cursivas mías.
78. Borís Arvátov, "AJRR na zadove", *Zhisn iskusstva*, nº 30 (1925), p. 5, D33 de la sección documental de este catálogo. Cursivas mías.
79. Cf. Greenberg, op. cit., p. 26.
80. Aleksandr Deineka, "Sobre la modernidad en el arte", cit., D61.
81. "El realismo socialista fue el proyecto de crear soñadores que imaginasen los sueños del socialismo": Borís Groys, "La educación de las masas. El arte del realismo socialista", en *¡Rusia! 900 años de obras maestras y colecciones magistrales* [cat. expo., Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao]. Nueva York; Bilbao: Solomon R. Guggenheim Foundation; FMGB Museo Guggenheim, 2006, pp. 266-272, aquí 271. Cf. también el segundo capítulo de B. Groys, *Obra de arte total Stalin*, cit.
82. Cf. Y. Steiner, D1 de la sección documental.
83. Deineka relata en estos términos la factura del cuadro: "[...] El ritmo y una ornamentación peculiar yacen en la base de la solución de composición de otro de mis cuadros, *Trabajadoras textiles*, el ritmo del movimiento continuo circular de los telares. Les había sometido casi automáticamente a las trabajadoras con sus movimientos suaves y armoniosos. Posiblemente, esto le había comunicado a la obra una cierta abstracción. El cuadro es blanco plateado, con manchas de ocres cálidos en las caras y las manos de las jóvenes. En aquellos tiempos yo solía trabajar la superficie del lienzo, haciéndola lisa, lacada, deseando vagamente encontrar la unidad de la superficie del lienzo con la factura de las pulidas paredes de color claro, que todavía no existían, pero para las que yo en mis sueños dibujaba ya mis cuadros Yo pienso en el ritmo. Estoy convencido de que en *Trabajadoras textiles* había repetido correctamente el ondulado del techo en el ritmo de las bobinas, en el movimiento suave de las trabajadoras". Cf. Aleksandr Deineka, *De mi práctica profesional*, cit. Traducción de Yana Zabiaka.
84. Cf. D2, D27, D36, D38.
85. Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* (1962); reeditado como *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. Londres: Thames & Hudson, 2007.
86. Cf. el texto ya citado de este catálogo.
87. Aleksandr Deineka, "Sobre la modernidad...", cit., D61. Cursivas mías.
88. Cf. *Obra de arte total Stalin*, cit., pp. 13-14.
89. Cf. Vincent B. Sherry (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Para aquellos interesados en acompañar la lectura del texto de Marinetti con "fotogramas" del imaginario colectivo del realismo socialista sugiero la siguiente secuencia visual de obras de Deineka: CAT. 82, 83, 85, 88, 106,111, 112, 113, 115, 116, 125, 131, 152, 155, 159, 165, 169, 180, 183, 191, 192, 193, 194, 195, 207, 243, 244, 208. Para una panorámica visualmente poderosa de la historia soviética reciente cf. Steven Heller, *Iron Fists: Branding the 20th-Century Totalitarian State*. Londres; Nueva York: Phaidon Press, 2010, 1ª reimpr.; David King, *Roter Stern über Russland, Eine visuelle Geschichte der Sowjetunion von 1917 bis zum Tode Stalins*. Essen: Mehring Verlag, 2010, 1ª reimpr.; Brian Moy Nahan, *The Russian Century: A Photojournalistic History of Russia in the Twentieth Century*. Londres: Random House, 1994.

Aleksandr Deineka: crónica unipersonal del arte soviético

Christina Kiaer





Cuando en Occidente pensamos en el arte soviético, suele acudir a nuestra mente el espectacular éxito pictórico y el vehemente compromiso político de la vanguardia modernista de los primeros años de la Revolución. En la actualidad, ya estamos muy familiarizados con figuras como el poeta futurista Vladímir Mayakovski, el pintor abstracto suprematista Kasimir Malévich, y constructivistas de diferente índole como Liubóv Popova, El Lissitzky, Vladímir Tatlin, Aleksandr Ródchenko, Varvara Stepanova y Gustav Klutsis. No obstante, la vanguardia constituye sólo una parte de la historia del arte ruso revolucionario, y finaliza en la década de 1930, con el suicidio de Mayakovski (1930), las muertes de Malévich (1935), Popova (ya en 1924), Lissitzky (1941) y con la marginalización de Tatlin, Ródchenko y Stepanova a mediados de la década de 1930. Klutsis es el caso más trágico de este grupo, asesinado en 1938 a manos de la policía secreta durante el Gran Terror estalinista.

Aleksandr Deineka comenzó su carrera en la heroica época revolucionaria de la vanguardia pero, a diferencia de aquellas figuras más conocidas, sobrevivió a la década de los 30 y mantuvo su éxito, en mayor o menor medida, dentro del sistema del arte soviético hasta su muerte en 1969. En Occidente no es tan conocido como estos vanguardistas porque, como artista figurativo, su obra no era del gusto de los comisarios y eruditos modernistas que, en la década de los 60, iniciaron la labor de recuperar a la olvidada vanguardia soviética. Y, lo que es más destacable, en la década de 1930 encarnaba un modelo de realismo socialista —siempre considerado *kitsch* en Occidente— y era un artista oficialmente autorizado dentro del sistema estalinista, estatus que le convertía, a él y a todos los artistas como él, en persona no grata a los ojos de muchos occidentales durante la época de la Guerra Fría. No obstante, siempre ha tenido seguidores, porque su obra es, sencillamente, asombrosa: en 1934, el mismísimo Henri Matisse calificó a Deineka como el artista "de más talento" y "más avanzado" de entre todos los jóvenes artistas soviéticos[1]. Ahora que el arte contemporáneo, al incluir diferentes estilos figurativos, ha desafiado por completo las ortodoxias modernistas, ahora que los estudios revisionistas de la historia cultural de la Rusia soviética están desafiando el modelo totalitario —según el cual el realismo socialista siempre ha de considerarse represivo, coercitivo y falso—, ha llegado el momento de contemplar, verdaderamente, a Deineka.

Merece la pena prestarle atención no sólo por sus imágenes enérgicas y contundentes de la vida moderna bajo el socialismo, sino también por el modo en que su carrera expone, por sí misma, el trágico relato del recorrido del arte soviético desde su inicio hasta (casi) su final, desde la Revolución hasta la era Brézhnev. Su historia particular se entrecruza con todos los espinosos momentos clave de la historia y el arte soviéticos: los inicios de la vanguardia en los años de la guerra civil; la proliferación de grupos artísticos tradicionales y vanguardistas durante la Nueva Política Económica (NEP, Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika); las feroces disputas internas entre los artistas durante el Primer Plan Quinquenal; el advenimiento del realismo socialista en la década de 1930; el implacable reposicionamiento del mundo del arte durante el Gran Terror estalinista; los posteriores cambios motivados por las exigencias de la Segunda Guerra Mundial; los opresivos años del apogeo del estalinismo, en la etapa final del gobierno de Stalin; los vaivenes de la política artística durante el Deshielo de Jruschióv, cuando la URSS negociaba la Guerra Fría; y, finalmente, la situación de los artistas durante la época de "estancamiento", en la década de los 60, bajo el mandato de Brézhnev.

PÁG. 57: Detalle de CAT. 1

Deineka abrazó abiertamente las ideas socialistas desde el primer momento de la Revolución y nunca se retractó. En 1917 tenía exactamente 18 años, así que se hizo adulto con la Revolución; era entre cinco y diez años más joven que la mayor parte de los principales vanguardistas, carecía de una trayectoria artística ajena a la estructura soviética. Su obra evolucionó dentro de esta estructura que, con el tiempo, a comienzos de la década de 1930, se convertiría en un sistema totalmente nuevo para producir arte moderno fuera del mercado del arte. Este sistema y el estilo artístico que generó, el realismo socialista, siempre se han considerado coercitivos y represivos, lo oportunamente opuesto a la libertad artística de Occidente. Sin embargo, si se contempla desde una perspectiva más positiva, el sistema soviético era el más avanzado del mundo: proporcionaba ayuda estatal a los artistas, liberándolos así de los caprichos del mercado, y creó una vasta infraestructura de viajes pagados para la investigación artística, encargos, exposiciones y distribución masiva con objeto de hacer del arte una experiencia igualitaria, colectiva y participativa, tanto para los creadores como para los consumidores. A pesar de que Deineka tuvo un éxito excepcional, su carrera sigue siendo representativa tanto de los aspectos productivos de este innovador sistema como de sus sofocantes y tremendamente crueles efectos.

Deineka se puede integrar en diversas categorías históricas del arte —su obra se ha visto vinculada a las pinturas al fresco de los primitivos italianos, a iconos rusos, al expresionismo alemán, etc.— pero, si nos centráramos demasiado en la naturaleza de su maestría y sus influencias artísticas, no acertaríamos a comprender que su obra se configura por entero dentro del "orden social" y los encargos soviéticos individuales que constituían su base. Deineka no fue un disidente, pero tampoco un ingenuo seguidor de una ideología, el conjunto de la obra que creó es concienzuda y brillante, y ofrece, para bien o para mal, una biografía de la URSS en imágenes. Este ensayo traza el perfil de dicha biografía, fijando la atención tanto en las décadas de 1920 y 1930 como en la transición entre la vanguardia y el realismo socialista, objetivo principal de las obras reunidas en esta exposición.

La Revolución y la Guerra Civil

La Revolución de Octubre de 1917 hizo despegar la carrera de Deineka. A comienzos de 1917 tan sólo era un joven alumno más de la Escuela de Bellas Artes de Járkov, ciudad ucraniana próxima a su ciudad natal rusa, Kursk, donde sus profesores eran artistas tradicionales formados en la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo. Su propia actividad artística era en gran parte realista, con toques postimpresionistas en sus paisajes. En 1918, de regreso

a Kursk, ya supervisaba la Sección de Bellas Artes del departamento local de educación, y las nuevas autoridades soviéticas le enviaron de viaje a Moscú para aprender las técnicas avanzadas de creación de decoraciones callejeras para las celebraciones del primer aniversario de la Revolución. Más adelante escribiría acerca de su jubiloso descubrimiento de la vanguardia durante aquellos viajes, y afirmaría que, al regresar a su ciudad natal en la provincia, comenzó a "llenar las oquedades de Kursk del cubismo más puro"[2]. En 1919 fue alistado en el Ejército Rojo, donde coordinó la sección de agitación y propaganda, que incluía la dirección, en el sector de Kursk, de uno de los proyectos clásicos del arte soviético de vanguardia: las famosas "ventanas de la ROSTA", carteles estarcidos de propaganda de la Guerra Civil, producidos por la Agencia Oficial de Telégrafos Rusa (ROSTA), que se exponían en los escaparates de las oficinas de telégrafos y en otros lugares; el propio Vladímir Mayakovski realizó carteles para la ROSTA de Moscú, y algunos de los diseños de carteles realizados por Deineka en Kursk eran ilustraciones de los poemas de Mayakovski. En 1920, a la madura edad de 21 años, Deineka fue nombrado jefe de los obreros y campesinos del departamento de teatro y director de la sección regional del IZO (Departamento de Arte) en Kursk, donde supervisó proyectos de agitación como el diseño de festivales revolucionarios y la decoración de trenes de *agit-prop*. Aunque pueda parecer sorprendente que a un artista joven e inexperto le fueran asignados puestos de responsabilidad como los mencionados, Deineka era, a todas luces, un joven desenvuelto y seguro de sí mismo y, además, esta situación no era infrecuente en los comienzos del gobierno soviético, durante la confusión de la Guerra Civil: los entusiastas y ambiciosos defensores del nuevo régimen recibían tales nombramientos cuando artistas mayores y consagrados los rechazaban. En Moscú, por ejemplo, Ródchenko, en 1920, con 28 años, fue nombrado director de la Agencia de Museos y el Fondo de Adquisiciones, con la responsabilidad de reorganizar los museos y las escuelas de arte y comprar nuevas obras para los museos de todo el país.

¿Cómo eran las cosas cuando Deineka, con las funciones oficiales que desempeñaba, estaba "llenando las oquedades de Kursk del cubismo más puro"? ¿De qué modo compaginaba sus inquietudes pictóricas cubistas con tareas propagandísticas tan reales, específicas y locales? En su imagen de 1919, *Lucha contra la destrucción causada por la guerra* [CAT. 39], le veremos colocando la plenamente realista locomotora de un tren (cuidadosamente etiquetada con el nº 36, nada menos) en un paisaje indescifrable de lo que parecen vías de tren hundidas, espirales retorcidas y diagonales rojas formando un triángulo sobre un fondo blanco y liso. Tal vez estas formas curvas y lineales no representen el cubismo más puro, pero recuerdan los trazos que aparecían en las pinturas vanguardistas de influencia cubista de la época, como la *Construcción* de Ródchenko de 1919 [CAT. 26]; sin embargo, a diferencia de Ródchenko y su empleo insistente de tales formas pictóricas por sí mismas, como verdadera temática artística, Deineka las utiliza para evocar el caos resultante de la interrupción, a causa de la Guerra Civil, del sistema ferroviario centralizado. Al fondo aparece la frase: "lucha contra la destrucción" (*Borbá s razrújoi*), rotulada a mano y no lineal, a manera de los textos que aparecían en muchas obras vanguardistas de la época, como el famoso cartel de propaganda de la Guerra Civil de El Lissitzky, *Derrota a los blancos con la cuña roja*, 1919–20 [CAT. 14]. Independientemente del posible desorden en la rotulación, la frase es legible y, en combinación con la figura de la locomotora, comprendemos inmediatamente el objetivo de la imagen: recordarnos que debemos apoyar la campaña bolchevique para que los trenes sigan llegando a su hora.

Precisamente cuando el sistema ferroviario soviético había sido totalmente centralizado y todos los trenes tenían fama de funcionar según la hora de Moscú, también en Moscú residía el centro del nuevo arte, y un ambicioso —y sorprendentemente experimentado— joven artista como Deineka necesitaba introducirse allí. A comienzos de 1921, cuando se aproximaba el final de la Guerra Civil, obtuvo el permiso de las autoridades de Kursk para ser relevado de sus obligaciones en el Ejército Rojo y trasladado a la capital, con el fin de matricularse en la nueva escuela estatal de arte y diseño industrial, los llamados Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica, VJUTEMAS (Výsshiye Judózhestvenno-Tejnicheskiye Masterskiye). En el corazón de la innovadora pedagogía artística de la Rusia soviética, su cuerpo docente de pintura contaba con profesores vanguardistas de la talla de Ródchenko, Popova y Aleksandr Vesnín.

Deineka optó por matricularse en la facultad de diseño gráfico, debido a su compromiso de hacer arte que pudiera ser distribuido a las masas —como los carteles y las ilustraciones— y, durante sus años en VJUTEMAS, sentó las bases de su estilo figurativo escueto y estilizado. Los garabatos e inidentificables líneas "cubistas" que veíamos en *Lucha contra la destrucción causada por la guerra* desaparecen, pero la deconstrucción cubista del espacio pictórico tradicional definiría su obra y aparecería en forma de fondos blancos y lisos, composiciones en bloques geométricos y a menudo diagonales, o figuras amontonadas unas sobre otras más que encasilladas en espacios tridimensionales. Este tipo de formas compositivas le conducirían más adelante, en la década de 1930, a ser objeto de acusaciones de "formalismo" y "esquematismo", pero de esto hablaremos a su debido tiempo.

La Nueva Política Económica

En 1921, en un intento por salvar la economía del colapso total tras la conmoción de una guerra mundial, una revolución y una guerra civil, el gobierno soviético instituyó una serie de medidas económicas conocidas como la Nueva Política Económica (NEP). Estas medidas legalizaban, en parte, la fabricación y el comercio privados, reinstaurando con eficacia un modelo limitado de capitalismo, tras las radicales medidas económicas comunistas de los años de la Guerra Civil, conocidas como Comunismo de Guerra. Era el regreso de algo parecido al mercado prerrevolucionario del arte, con una nueva clase de mecenas, los ricos denominados *Nepmen* (los hombres NEP) —especuladores, comerciantes e intermediarios que, de pronto, podían actuar dentro de la legalidad—, que deseaban sugerentes cuadros, esculturas y otros objetos decorativos, en directo contraste con las diferentes formas de expresión artística que defendía el gobierno bolchevique, desde el constructivismo hasta los carteles de propaganda o las pinturas figurativas de caballete con trabajadores y soldados del Ejército Rojo. Los VJUTEMAS, como caldo de cultivo del nuevo arte revolucionario, fueron una especie de bastión contra el regreso del filisteísmo (*meschanstvo*) en el arte durante la NEP. Mayakovski era mecenas, y Vladímir Lenin y su es-

FIG. 1. Aleksandr Deineka a comienzos de la década de 1920

posa, Nadezhda Krúpskaya, hicieron una visita a sus alumnos el 25 de febrero de 1921. En esa época, los alumnos de los VJUTEMAS eran muy conscientes de que eran la generación que crearía un arte socialista completamente nuevo.

Deineka encajaba perfectamente en esta mentalidad, con su ya larga experiencia en la administración artística revolucionaria, además de su producción artística en Kursk y una personalidad que destilaba seguridad en sí mismo. Continuamente era descrito como *svetlyi*, que significa ligero o rubio; *bodryi*, que significa alegre o fuerte como un roble; o *zhiznerádostnyi*, que, literalmente, significa "feliz con la vida", y era muy conocido como boxeador consumado en el gimnasio de los VJUTEMAS, uno de los centros de la vida académica. Una fotografía suya de comienzos de la década de 1920, vestido con camiseta de tirantes y pantalones cortos de deporte [**Fig. 1**], transmite su identificación con el "nuevo individuo soviético", esbelto y en plena forma, debido tanto a su participación en deportes saludables como a su trabajo: la antítesis del *Nepman* y su homóloga femenina, la *Népmanka*, que, en la cultura visual soviética, solían ser representados, junto con los sacerdotes, los campesinos ricos y los burgueses en general, como personas corpulentas y moralmente corruptas. De hecho, durante sus estudios en los VJUTEMAS, Deineka se estaba formando para convertirse precisamente en uno de los principales arquitectos de este lenguaje visual gráfico basado en las diferencias de clase que definiría gran parte del arte soviético.

Incluso antes de dejar la facultad, en 1923, ya publicó por primera vez sus dibujos satíricos, a escala nacional, en el periódico *Bezbózhnik u stanká,* y continuaría trabajando para la prensa como prolífico ilustrador hasta la década de 1930. Periódicos como *Bezbózhnik u stanká* empleaban la cruda y virulenta sátira antirreligiosa en un intento de convertir a los trabajadores —a menudo emigrantes procedentes de las zonas rurales, más religiosas— en ateos con conciencia social. La religión se asociaba con el inculto estilo de vida rural o, en el otro extremo, con el falaz decoro burgués, y las mujeres eran especialmente criticadas como retrógradas y poco dispuestas a abandonar su fe tradicional. Una de las ilustraciones de Deineka, de 1925, muestra a dos mujeres, una junto a otra, bajo el esquivo título de *El cuadro enigmático* y un pie de foto que pregunta: "¿Cuál de las dos es atea?" [CAT. 80]. ¿Es la joven y fuerte trabajadora de la derecha, identificable por su ropa sencilla y su pañuelo de trabajo rojo, que, sobre el fondo de una fábrica, avanza confiada hacia nosotros? ¿O es la desaliñada mujer de la izquierda, que camina como un pato, con un vestido muy a la moda que ciñe sus grandes pechos caídos y su mullido vientre, y enmarcada por una habitación con una lámpara de pantalla y unas cortinas, claras señales contemporáneas de una escena burguesa de interior?

Este dibujo muestra la extraordinaria economía de medios que haría de Deineka un ilustrador tan popular. La falda de la trabajadora, por ejemplo, es simplemente una forma negra sin modular, reconocible por unos mínimos trazos curvos. Las extensas zonas de color blanco forman espacios tanto negativos (lo que nosotros, como espectadores, debemos entender como "fondo") como positivos (por ejemplo, el cuello y el cinturón del vestido de la mujer burguesa). Las relaciones espaciales son sugeridas —más que definidas— mediante la simple colocación de los pies o mediante una técnica tipo montaje, conocida gracias a los fotomontajes de Ródchenko, como el cuadradito de recargados azulejos que flota bajo los zapatos puntiagudos de la *Nepmanka*. Dos alargados cuadriláteros en rojo y negro, abiertamente suprematistas o constructivistas, separan las dos imágenes. La combinación de las técnicas vanguardistas de Deineka con su absoluto compromiso con el arte figurativo didáctico y legible, demuestra que el arte soviético de los inicios era más fluido y variado en sus afiliaciones de lo que sugería la retórica combativa de la propia vanguardia, que insistía, especialmente en las páginas de la revista *Lef*, en el abismo que se abría entre la tradicional "imagen" dibujada a mano —que no sería adecuada para representar la nueva vida socialista— y los abstractos objetos industriales y técnicos creados por el constructivismo[3]. A pesar de que, en Occidente, nuestro conocimiento de los comienzos del arte soviético está dominado por la vanguardia, esta en realidad sólo constituía un flanco modesto, aunque ruidoso, del mundo del arte soviético. La mayor parte de los artistas, incluidos los jóvenes estudiantes de arte, rechazaban lo que consideraban extremismo de los artistas de *Lef* y defendían el arte figurativo con diversos niveles de modernismo y realismo.

La obra gráfica de Deineka para periódicos como *Bezbózhnik u stanká* no solamente era innovadora desde el punto de vista formal, sino que, además, representaba un nuevo modelo de trabajo artístico que, con el tiempo, durante la década de los 30, se convertiría en una práctica habitual en el mundo del arte soviético: le enviaban, de forma rutinaria, en comisión de servicio a zonas industriales para que realizara dibujos de los trabajadores. En 1925, por ejemplo, viajó en comisión de servicio a la cuenca hullera del Don para estudiar el trabajo y la vida de los mineros; también visitó la fábrica textil de Triojgórnaya (Tres cimas) en Moscú, para observar la vida de los trabajadores, en su mayoría mujeres, en los talleres y residencias, para un número especial sobre "mujeres y religión". Estos encargos se conocían con el nombre de *komandirovki,* sustantivo procedente del verbo *komandirovát*, que significa destinar o enviar a una misión. Por supuesto, la prensa siempre había encargado trabajos y servicios a los periodistas de investigación y a los reporteros gráficos, pero estas *komandirovki* soviéticas representaban un aspecto nuevo y fundamental del arte soviético: la convicción, especialmente de cara a los compromisos de la NEP, de que la finalidad del arte era documentar y expresar la labor y la construcción socialistas —y no sólo para los artistas que ilustraban los periódicos de masas, sino también para los pintores de caballete—.

A pesar de su dedicación al arte gráfico, Deineka había estudiado pintura en Járkov y en los VJUTEMAS, y en 1925 se convirtió en miembro fundador de la Asociación de Pintores de Caballete (Óbschestvo Judózhnikov-Stankovístov, conocida como OST). Compuesta por un grupo heterogéneo de artistas, en su mayoría más jóvenes, con sólidas influencias de la vanguardia, el propósito de la OST era unificar técnicas pictóricas modernistas y experimentales de diferente índole con una temática socialista y un propósito social. El nombre del grupo apelaba deliberadamente a la pintura de caballete, con el fin de reivindicarla a ojos de los constructivistas —que la habían despreciado por burguesa y anticuada, independientemente de su hincapié en la temática socialista—, y de la prestigiosa Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliutsiónnoi Rossii, AJRR), grupo que insistía en que la temática revolucionaria debía pintarse con un estilo realista tradicional, preferiblemente el de los realistas rusos del siglo XIX, como Ilyá Repin, con el objeto de respetar la dignidad de los observadores proletarios. Deineka, que era un artista ambicioso, quería dejar su impronta en la pintura —un medio que recibía más atención crítica que el diseño gráfico, tanto entonces como en la actualidad— y la plataforma de la OST, abierta desde el punto de vista formal y comprometida desde el punto de vista político, era ideal para sus objetivos. En la primera exposición de la OST, en 1925, mostró su gran lienzo *Antes de bajar a la mina* [CAT. 115], que era una transposición literal, punto por punto, de un dibujo de unos mineros preparándose para iniciar su turno, realizado para la portada del tercer número del periódico *U stanká* en 1924. Al trasladarlo, desde el pequeño formato gráfico del papel de prensa, a un tamaño mucho mayor y a la superficie brillante de una pintura al óleo, la composición rítmica de las parejas de mineros, los cuerpos de trazo sobrio y casi siluteados, los colores prácticamente monocromos, y los fondos lisos blancos y beis, adquirieron un aspecto modernista, claramente radical, que evocaba las pinturas de la Neue Sachlichkeit alemana. Los críticos respondieron positivamente a la "escrupulosa calidad gráfica" de este cuadro, al ver en él un estilo "monumental" idóneo para describir la grandeza del trabajo[4].

Como miembro de la OST, entre 1926 y 1928, Deineka crearía sólo otros tres cuadros destacables, pero todos se convirtieron inmediatamente en clásicos del arte soviético: *Construyendo nuevos talleres*, de 1926 [CAT. 116], *Trabajadoras textiles*, de 1927 [CAT. 125] y *La defensa de Petrogrado*, de 1928, en el que abordaba el tema de la Guerra Civil y que fue un encargo para la Exposición del X Aniversario del Ejército Rojo [CAT. 131]. En todas estas pinturas se aprecia la calidad gráfica de su primer cuadro en la OST y se detectan sus orígenes como dibujante de prensa, a la vez que muestran su creciente interés por la especificidad del género pictórico. En *Construyendo nuevos talleres*, una de las mujeres empuja un carro industrial, exactamente igual que las trabajadoras de la fábrica textil de su ilustración de 1926 para *Bezbózhnik u stanká*, *Adivinanza para un anciano* [CAT. 85]. En la zona inferior derecha de esta imagen, la caricatura de un diminuto sacerdote anciano escudriña la imagen de estas mujeres fuertes, que trabajan con determinación y dice: "Tantas mujeres juntas y ninguna rezando. ¿Dónde me he metido?". Otro dibujo publicado más tarde en ese periódico ese mismo año, ofrece una versión más detallada del suelo de la fábrica y de su maquinaria, y muestra a las mujeres trabajando descalzas entre el calor y la humedad[5]. Colocadas sobre el fondo liso y los elementos de montaje de la fábrica, las dos figuras femeninas de este cuadro han ganado cierto peso muscular, como al estilo de Miguel Ángel, lírico y corpulento al mismo tiempo; el vestido largo y suelto y el sonrojado rostro sonriente de la mujer de blanco, combinados con los pies descalzos y un cielo azul inesperadamente brillante, sugieren una especie de escena pastoral industrial. En este caso, la temática del cuadro es la mutua mirada emotiva entre las dos monumentales mujeres, una mirando hacia fuera, la otra hacia dentro, una clara, la otra oscura. En mucho mayor medida que en la obra *Antes de bajar a la mina*, pintada el año anterior, se puede apreciar cómo la transición desde los dibujos propagandísticos hasta la pintura de caballete aumenta la ambición de la imagen; la cuestión ya no es ¿cómo

es el suelo de la fábrica? o ¿cómo son los trabajadores ateos?, sino ¿cómo será la alegría de los equipos de trabajo colectivos bajo el socialismo?

El Primer Plan Quinquenal

El puesto de Deineka en la OST llegó a su fin al mismo tiempo que la propia NEP. Las políticas de la NEP fueron sustituidas paulatinamente en 1928 por las nuevas políticas económicas e industriales conocidas como el Primer Plan Quinquenal (1928-32), que estimuló el inicio de un período de renovada lucha de clases conocido como la Revolución Cultural. En este contexto, Deineka decidió dejar la OST y unirse a la nueva asociación radical Oktyabr (Octubre), que representaba en muchos sentidos la última resistencia de la vanguardia, y que contaba con Klutsis, Lissitzky, Ródchenko, los hermanos Vesnín, Alekséi Gan y Serguéi Eisenstein entre sus miembros. Su objetivo era reavivar de un modo distinto las ideas del "arte para la vida" del constructivismo y el productivismo, reivindicando la lucha de clases proletaria a través de las "artes espaciales": la fotografía, las artes gráficas, la pintura monumental, el arte industrial, el cine, la arquitectura y el diseño. A pesar de que Deineka había experimentado con gran éxito con la pintura de caballete, más adelante declararía: "por naturaleza yo no era un espíritu afín a la OST. Pinté muy pocos cuadros con caballete: dos al año. De hecho, estaba haciendo cosas completamente diferentes, así que fue algo natural para mí el deseo de dejar la OST... por Octubre"[6]. De este modo, como miembro de Octubre y durante los siguientes dos años, se centró en su obra como artista gráfico para publicaciones de masas.

Su trabajo más innovador y ampliamente apreciado durante el Primer Plan Quinquenal fue su exitosa inmersión en la creación de carteles. En el período comprendido entre 1930 y 1933, Deineka publicó aproximadamente quince carteles —la mayoría de los cuales cosecharon un enorme éxito— sobre los temas de la construcción socialista, la cultura física y otras materias de propaganda del Plan Quinquenal. La obra *¡Mecanizaremos la cuenca del Don!,* de 1930 [CAT. 159] capta el entusiasmo por el trabajo promovido por la retórica del Plan, con un lenguaje visual que —a diferencia del resto de los carteles de Deineka— se aproxima mucho al estilo constructivista de algunos de sus colegas de Octubre, en el sentido de que las figuras de los mineros son planas y están integradas en el diseño general en diagonal. También se involucró mucho en la ilustración de la fugaz publicación *Dayósh!* (¡A por ello!, publicada únicamente durante el año 1929), un periódico "socio-político y artístico-literario" cuya producción estaba controlada por miembros de Octubre [CAT. 117-124]. *Dayósh!* es muy conocido entre el público occidental de la vanguardia por la participación de Mayakovski y Ródchenko; muchos dibujos de Deineka sobre los trabajadores y la industria soviética aparecían a menudo yuxtapuestos a los famosos ensayos fotográficos de Ródchenko que abordaban los mismos temas, captados desde ángulos poco habituales. Con el tiempo, sin embargo, el periódico empezó a insistir en la superioridad de la fotografía producida con medios tecnológicos sobre el dibujo, y Deineka dejó de colaborar con ellos. De forma análoga, cuando, en 1930, el grupo Octubre, finalmente y tras muchas demoras, organizó su primera exposición colectiva, las obras gráficas de Deineka fueron expuestas solamente "como elemento de debate", lo que significaba que los organizadores de la exposición se distanciaban de ellas y las presentaban al público como cuestionables: una clara señal de que continuaban las antiguas discrepancias entre la vanguardia y los pintores "de cuadros". La obra figurativa que Deineka producía a mano, aunque era satírica desde un punto de vista político y se distribuía masivamente, no cumplía con los criterios productivistas del grupo.



FIG. 2. Aleksandr Deineka, *Madre*, 1932. Óleo sobre lienzo, 121 x 160,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

Al recibir este trato por parte de Octubre, Deineka decidió abandonar el grupo y en 1931 presentó una solicitud de admisión en la nueva y poderosa Asociación Rusa de Artistas Proletarios, la RAPJ (Rossíyskaya Assotsiátsiya Proletarskij Judózhnikov). Este injurioso y combativo grupo adquirió una destacada posición en la vida artística soviética del momento, por encarnar del modo más completo la retórica de la lucha de clases de la Revolución Cultural. El artista y líder de la RAPJ, Lev Viázmenski, por ejemplo, publicó un artículo en 1930 acusando a los antiguos artistas de la OST de antisemitas, fascistas y reaccionarios[7]. La RAPJ dividió a todos los artistas en tres categorías: simpatizantes; enemigos de la clase proletaria; y artistas verdaderamente proletarios. La RAPJ, de forma inmediata, aceptó como miembro a Deineka, que por entonces era ya un artista reconocido y muy bien considerado, aunque no tardó en volverse contra él, acusándole de apolítico y secretamente reaccionario, de "ocultar su verdadero rostro político tras el tema del deporte"[8]. Llegaron a cuestionar la pureza de sus orígenes proletarios, lo cual era, en general, una práctica soviética habitual en aquella época en la que se expulsaba constantemente a enemigos de clase de sus puestos de trabajo y de las organizaciones[9]. Deineka se sobrepuso a estas denuncias y continuó trabajando en su obra hasta que, el 23 de abril de 1932, a través de un decreto aprobado por el Comité Central del Partido, se disolvieron todos los grupos artísticos y literarios, incluida la RAPJ, precisamente con el fin de detener las perjudiciales y destructivas luchas internas. Además, se institucionalizaron las sociedades profesionales centralizadas, y Deineka no tardó en formar parte de la Unión Regional Moscovita de Artistas So-







FIGS. 3–5. Fotografías de Liudmila (Liúsia) Vtórova, década de 1930. Cortesía de Yevguéniya Vtórova

viéticos, MOSSJ (Moskovskii Oblastnoi Soyúz Sovetskij Judózhnikov). Este famoso decreto fue una de las medidas que marcaron los grandes cambios de una política que se iba alejando de la lucha de clases y la Revolución Cultural a medida que el Primer Plan Quinquenal llegaba a su fin.

"La vida ha mejorado, camaradas, la vida es más alegre" — Stalin, 1935

El Congreso del Partido que tuvo lugar en 1934 fue llamado Congreso de los Vencedores, en celebración de la victoria del socialismo en la URSS a través del exitoso impulso de industrialización llevado a cabo bajo el Primer Plan Quinquenal. Un año después, en el primer congreso de los stajanovistas —los trabajadores que superaban los objetivos de producción, según el modelo del minero Alekséi Stajánov—, Stalin pronunció su famosa frase: "La vida ha mejorado, camaradas, la vida es más alegre" (Z*hit stalo luchshe, továrischi, zhi' stalo veseleye*), reivindicando que las peores penalidades de la industrialización y la colectivización habían terminado, y que ahora los ciudadanos soviéticos podían disfrutar de los frutos de su trabajo a través del consumo y el ocio cultural. La proletarización y la lucha de clases eran cosa del pasado; ahora era momento de promocionar la "culturización" (*kulturnost*) entre los trabajadores y las nuevas élites sociales. Fue también durante este breve período de relativa calma, a mediados de la década de 1930, entre la Revolución Cultural y el Gran Terror que le seguiría, cuando, en 1934, se instauró el realismo socialista como el arte que mejor expresaría la realidad soviética "en su evolución revolucionaria", refiriéndose a lo que llegaría a ser con el advenimiento completo del socialismo. En muchos aspectos, este período fue testigo del ascenso de Deineka hasta la cima de su estatus como artista soviético; aunque durante su larga carrera lograría muchos éxitos, siempre se verían interrumpidos y desbaratados por las denuncias, las degradaciones y los desaires orquestados por la burocracia del arte soviético. Sin embargo, en esta época iba ganando prestigio como uno de los artistas que estaban señalando el camino hacia el perfil visible del realismo socialista, cuyas imágenes rebosaban de la confianza y el orgullo socialistas que el país pretendía proyectar.

En 1933, en la enorme exposición *Los artistas de la RSFSR celebran los 15 años*, que tuvo lugar en Moscú y que pretendía ser tanto una recapitulación como un debate decisivo sobre el camino correcto que debía tomar el arte soviético, se incluyeron una serie de pinturas de Deineka, tanto de su época en la OST como de su obra más reciente. Los críticos aprobaron el comisariado de la exposición, que indudablemente presentó su obra como un posible

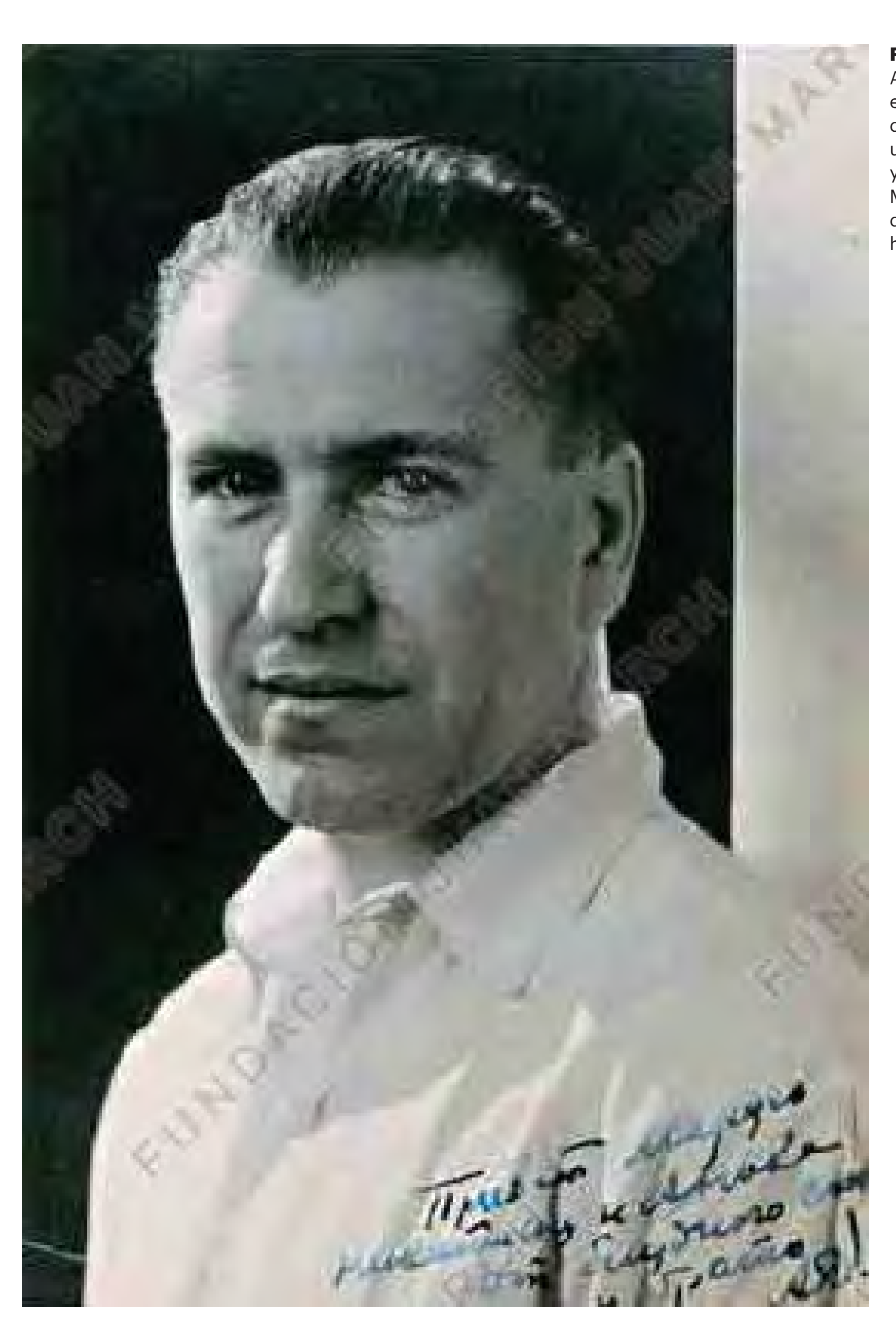


FIG. 6. Fotografía de Aleksandr Deineka tomada en un estudio de fotografía de Nueva York en 1935, con una dedicatoria a su madre y a su hermana: "Hola, Marfa Nikítichna y Anka, de vuestro hijo pródigo y hermano. AD!"

modelo para el futuro en contraposición al "callejón sin salida" de la vanguardia[10]. Como decía un crítico: "Deineka es, por encima de todo, un artista inteligente con un gran futuro"[11]. Esta confianza de la crítica en su futuro como pintor no emanaba sólo de sus magníficos lienzos de la OST, producidos a finales de la década de 1920, sino también del nuevo estilo pictórico supuestamente "lírico" que había empezado a desarrollar en algunos de sus lienzos entre 1931 y 1932, mientras llevaba a cabo su trabajo de cartelista. Los críticos elogiaban estas pinturas que mostraban a jóvenes en situaciones intensamente físicas, por lo general con temas deportivos o de esparcimiento, por considerarlas representaciones "joviales" (*rádostnyi*) del "nuevo individuo" o de la "nueva mujer" (*novyi chelovék, nóvaya zhénschina*)[12]; se trataba precisamente de esa nueva imagen de jóvenes "alegres" divirtiéndose que estaba llamada a substituir a los austeros trabajadores del Primer Plan Quinquenal.

Deineka no pintó un cuadro lírico como *El juego de pelota* de 1932 [CAT. 194] como un encargo directo para una exposición, ni como cartel de propaganda, ni como ilustración de un periódico, ni en base a una *komandirovka* remunerada y destinada a un emplazamiento soviético específico. Más bien pareció detectar, o incluso fraguar, el cambio en el ideal del nuevo individuo soviético, configurando una temática ideológica menos evidente y un tratamiento más pictórico de la sensualidad corpórea. No obstante, Deineka no funcionaba como un artista de Occidente, creando en la soledad de su estudio con la esperanza de que apareciera un comprador. Contaba con un contrato de la organización Vsekojudózhnik, la agencia estatal central de asignaciones, que subscribía contratos con los artistas en los que estipulaba el número específico de obras que debían producir en un determinado período de tiempo, a cambio de un estipendio mensual (un sistema llamado *kontraktátsiya*); de esta forma, apoyaban a los artistas de prestigio en la creación de obras independientes que, con el tiempo, comprarían los museos o se distribuirían en la enorme red de instituciones soviéticas.

Sin embargo, incluso con la libertad de trabajar sin encargos directos, cabría preguntarse qué indujo a Deineka a modificar su estilo pictórico en favor del ilusionismo artístico de cuerpos sensuales como los de *El juego de pelota*. Una respuesta obvia es que se trataba del momento en el que se estaba enunciando el concepto de realismo socialista, al tiempo que aumentaban los reproches de los críticos ante cualquier tipo de "formalismo", y la sección de pintura de la nueva Unión de Artistas estaba controlada por los artistas realistas de la AJRR. Con la habitual concepción jerarquizada del modelo totalitario, podríamos suponer que Deineka se había visto coaccionado, directa o indirectamente, a modificar su "austero estilo gráfico" o, tal y como Matthew Cullerne Bown lo expresó, que se "había dejado llevar en suficiente medida por el viento dominante"[13]. Sin embargo, teniendo en cuenta la fuerte postura de Deineka como artista ampliamente contratado y expuesto a comienzos de la década de 1930, no hay indicios de que se sintiera externamente forzado a cambiar de estilo. Es más probable que considerara, sin equivocarse, que el nuevo sistema del realismo socialista no sólo promovería más el estilo realista, sino también la pintura al óleo como la técnica más valorada, y que, por lo tanto, él tendría que retractarse de su declaración anterior de que no se sentía un "espíritu afín" a la pintura al óleo[14]. Eligió experimentar con dicha técnica para hallar distintos modos de alcanzar su persistente interés en representar al nuevo individuo soviético, cuyo propio cuerpo, masculino o femenino, diera expresión a su condición de socialista.

Existe también una explicación biográfica directa de la magnetizada intimidad del primer plano con los cuerpos femeninos de *El juego de pelota*: la modelo que empleó para pintar a las mujeres desnudas de este cuadro, así como para sus obras *Madre* (1932) [**Fig. 2**] y *Chicas bañándose* (1933), era la campeona de fondo de natación, de 16 años, Liúsia Vtórova, que había conocido en el complejo deportivo Dinamo de Moscú en 1932, y de la que supuestamente se enamoró [**Fig. 3-5**][15]. El hecho de pintar el cuerpo musculoso y de amplias espaldas de una persona específica y deseada, en vez de los trabajadores o atletas anónimos de la mayor parte de su obra anterior, le llevó a recortar ajustadamente el cuerpo y a enmarcarlo en un espacio íntimo, oscuro, como si se fuera acercando para tocarlo; e incluso a reproducir el cuerpo tres veces, en tres posturas, como si tratara de alcanzarlo. El estado sosegado y onírico de estos cuerpos sugiere ensueño erótico más que deporte, a pesar del título del cuadro. No obstante, aunque identifiquemos cierta intimidad privada en estas imágenes líricas, Deineka no las veía necesariamente distintas de sus otras formas de trabajo. Esto queda claro en el hecho de que también utilizó la imagen de Liúsia en dos obras eminentemente públicas que le fueron encargadas en aquella época y que se asemejan más a su lacónico estilo gráfico habitual: en la figura central de su cartel de 1933, conocido como *Fizkultúrnitsa* (Mujer culturista) [CAT. 197], cuyo título oficial es *¡Trabajar, construir y no lamentarse!*, y en las jóvenes de la derecha del boceto al óleo de 1934 de uno de los cuatro murales para el Comisariado del Pueblo para la Agricultura de la URSS (Narkomzem), sobre el tema de *La charla de la brigada del koljós* [CAT. 223]. El atlético y amado cuerpo de Liúsia Vtórova estuvo presente en los diferentes géneros de su obra, al igual que su idealización, incluso obsesión, por el nuevo individuo soviético: el *leitmotiv* que explica su transición, relativamente perfecta, para convertirse en un modelo de artista realista socialista.

El boceto en óleo para mural *La charla de la brigada del koljós* es una obra de realismo socialista propiamente dicho, para bien o para mal. Lo pintó en 1934, cuando el realismo socialista había sido adoptado como el estilo oficial del arte soviético. Nadie sabía con certeza cómo iba a ser este estilo y, durante los años siguientes, fue constantemente debatido en las reuniones de la MOSSJ, pero estaba claro que iba a constituir un modelo substancial y rotundo de pintura realista, adecuado a los logros

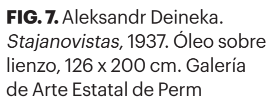


FIG. 7. Aleksandr Deineka. *Stajanovistas*, 1937. Óleo sobre lienzo, 126 x 200 cm. Galería de Arte Estatal de Perm

del socialismo. Si defendemos los argumentos del lado "bueno" de esta obra realista socialista, veremos cómo se esforzaba Deineka, desde el punto de vista formal, por sintetizar sus diferentes estilos pictóricos y gráficos con la intención de alcanzar esta solicitada cualidad de idoneidad. Al igual que en muchas de sus obras gráficas y cuadros de inspiración gráfica, muestra un friso de figuras de trabajadores en una situación de abierto carácter político, ocupando un espacio pictórico plano y altamente sintetizado; no obstante, aproximándose más al estilo de sus pinturas líricas, acerca a las figuras y las sitúa en un escenario de colores ricos y brillantes, en posturas interactivas, relajadas, casi oníricas, que evocan la belleza y la "alegría" de esa vida mejor que está por venir bajo el socialismo. Desde un punto de vista estructural, Deineka no escogió el tema libremente, sino que respondía al encargo específico de elaborar cuatro diseños para un mural sobre el tema "La Revolución en la aldea": una limitación que, en este caso, fue productiva, pues derivó en una composición concisa e ingeniosa.

Sin embargo, los argumentos del lado "malo" de esta pintura realista socialista suelen triunfar sobre los demás: lo que hace de este cuadro una imagen de "la realidad en su evolución revolucionaria", más que de la verdadera realidad soviética, es la falsedad fundamental de su representación de la armonía y la abundancia en la granja colectiva (*koljós*). Como es bien sabido en la actualidad, la colectivización soviética de la agricultura fue brutal e ineficaz, dando lugar a las protestas de los campesinos y a hambrunas a gran escala. Este cuadro nos plantea un problema ético básico como espectadores del realismo socialista: ¿seguimos el modelo totalitario y lo rechazamos porque, inevitablemente, forma parte de un sistema político que, en nombre del socialismo, causó estragos indescriptibles en su población? ¿O lo aceptamos como una ferviente fantasía pictórica sobre cómo sería una conversación política colectiva en un futuro prometedor, elaborada dentro de un complejo conjunto de constricciones artísticas que terminarán conformando el logro de una convincente obra de arte? A diferencia del totalitarismo, este segundo modelo posee la ventaja de conceder a Deineka el beneficio de la duda como artista que produjo, de forma activa, imágenes de cariz realista socialista. Como artista urbano que vivía en Moscú, Deineka no habría conocido los peores abusos de la colectivización porque no se daba informe de ellos, y cuando, con el encargo de una *komandirovka*, fue enviado a una granja colectiva, se trataba de una de las mejores granjas "modelo". No obstante, incluso ante la evidencia de los peores abusos del régimen, en la década de 1930, muchos ciudadanos soviéticos seguían creyendo en la retórica de que los enemigos de clase habían saboteado los sinceros esfuerzos del gobierno; que para alcanzar el socialismo era necesario el sacrificio; y que, en cualquier caso, la vida en la URSS seguía siendo mejor que la pobreza y la opresión que sufría la mayoría de la gente que vivía bajo el régimen capitalista. Alguien como Deineka, cuya producción artística como adulto había sido completamente modelada por el socialismo soviético, no dudaría en aceptar la temática que le había sido asignada por el sistema realista socialista, tuviera o no dudas personales. Sin ser ni un ingenuo ni un oportunista despiadado, intentaba hallar el modo de trabajar satisfactoriamente en las circunstancias que le fueron dadas, y buscaba plasmar su imagen personal, o su fantasía, del nuevo individuo soviético.

Uno de los indicios más claros del favor que disfrutaba Deineka dentro del sistema del arte soviético de la época fue la decisión de enviarle a la madre de todas las *komandirovka*s: directamente a los Estados Unidos, como representante oficial de la exposición *The Art of Soviet Russia,* que se inauguraría en diciembre de 1934 en el Museo de Arte de Pensilvania, en Filadelfia. Se trataba de un privilegio extraordinario en una época en la que los ciudadanos soviéticos prácticamente habían dejado de viajar a Occidente. Tal y como muestran sus cartas y anotaciones del viaje, Deineka llegó a los Estados Unidos convencido de que estaba allí para representar una forma nueva y vital de arte y cultura socialistas, y para juzgar el arte y la cultura norteamericanas según sus criterios, independientemente de que no hablara inglés y de que fuera la primera vez que viajaba al extranjero. En *The Art of Soviet Russia* se expusieron cinco de sus cuadros, incluidos los otros tres diseños para el mural del Narkomzem y su espectacular lienzo *El portero,* de 1934 [CAT. 199], en el que un portero de fútbol visto desde atrás cruza en horizontal, suspendido en el aire, la superficie alargada del cuadro. El público y la crítica norteamericana se entusiasmaron con sus cuadros; algunos le compararon con el artista norteamericano Thomas Hart Benton, y pudo hacer tres pequeñas exposiciones individuales de su obra en



FIG. 8. Aleksandr Deineka. *La defensa de Sebastopol*, 1942. Óleo sobre lienzo, 148 x 164 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

papel, que recibieron muy buena crítica, durante su estancia en los Estados Unidos[16]. Con avidez hacía bocetos de todo lo que veía, especialmente aquellos aspectos de la modernidad tecnológica norteamericana: no sólo los rascacielos de Nueva York y Filadelfia, sino también las carreteras en buen estado y la abundancia de automóviles [CAT. 220-221]. No obstante, a pesar de su entusiasmo por la tecnología, la arquitectura y el arte norteamericanos, así como la calurosa acogida que le brindaron en los casi tres meses que pasó en Filadelfia, Nueva York, Washington y Baltimore entre diciembre de 1934 y marzo de 1935 [**Fig. 6**], estaba deseando regresar a casa, y cuando se marchó lo hizo con una sensación de superioridad de la URSS y de su arte. En un discurso que ofreció en 1935, durante un debate de la MOSSJ, elogiaba el arte de "nuestro nuevo país, de nuestro nuevo pueblo", que comparó positivamente con el arte de Occidente (a su viaje a los Estados Unidos siguieron breves estancias en París y Roma). "Le he dicho a la gente que nuestros artistas viajan por todo el país, que toman vuelos, que pintan temas de aviación... les pareció sencillamente asombroso, porque ni un solo artista fuera de nuestras fronteras aborda estas cuestiones. Ellos siguen pintando naturalezas muertas y retratos de señoras burguesas. En este sentido, somos pioneros; en este sentido, la gente aprenderá de nosotros"[17].

El mayor triunfo de Deineka en esta época fue su exposición individual en Moscú a finales de 1935, que constaba de 119 obras. Prefirió exponer solamente las más recientes —incluyendo muchas de sus pinturas basadas en temas de su viaje al extranjero— e importantes pinturas basadas en sus *komandirovka* a granjas colectivas en la región de la cuenca del Don en el verano de 1935, como su estupenda *Trabajadora del koljós en bicicleta* [CAT. 225]. Característicamente innovadora en su composición, con la mujer ataviada con un vestido fluorescente contra un fondo verde vivo y plano, también ofrecería una visión idealista, si no directamente falsa, de la vida de la granja colectiva: en realidad, pocas granjas poseían el tipo de cosechadora que se ve en la distancia, y la bicicleta era un raro objeto de consumo muy codiciado en la Rusia soviética —en la escasez de la década de los 30—, que era distribuida como recompensa de primer nivel únicamente a aquellos trabajadores y granjeros colectivos que lograban las más altas cotas productivas. Ciertos críticos advirtieron que algunas de las obras de la exposición de Deineka eran, como esta, demasiado "esquemáticas" —una palabra en clave para decir "formalista"— pero, en general, elogiaban su inventiva y su originalidad. En los periódicos aparecieron más de 25 reseñas y críticas acerca de la exposición, que fue recibida como uno de los acontecimientos artísticos más importantes de la temporada. La exposición se trasladó a Leningrado a comienzos de 1936 y, al parecer, Deineka se encontraba en la cima del mundo artístico soviético: su vida, al menos la suya, había mejorado y era más alegre con el advenimiento del sistema del arte soviético establecido.

El Gran Terror

Como para tantos ciudadanos soviéticos, el período de "alegría" de Deineka tocó a su fin de forma

súbita en 1936, con el advenimiento del período de denuncias y purgas conocido como Yezhóvschina[18], la Gran Purga o el Gran Terror, que se prolongó desde 1936 hasta 1938. El Congreso del Partido de 1934, que había recibido el nombre de Congreso de los Vencedores, se terminó conociendo como el Congreso de los Condenados, porque durante el Gran Terror serían arrestados más de la mitad de aquellos miembros del Partido, de los que dos tercios serían ejecutados. El primero de los famosos procesos de propaganda y amedrentamiento tuvo lugar en agosto de 1936, y derivó en la condena y ejecución de Grigóri Zinóviev y Lev Kámenev, antiguos líderes del partido. A comienzos de 1936, el mundo del arte fue puesto contra las cuerdas debido a una campaña contra el formalismo, iniciada por una serie de ataques editoriales en el periódico *Pravda* contra artistas de diversos medios (la música, el ballet y la arquitectura, además de la pintura). Tan sólo unos meses después del éxito de la exposición individual de Deineka, el artículo titulado "Contra el formalismo en el arte", en la edición de junio de 1936 de la revista *Pod známenem marksizma*, le señalaba como artista influenciado por el formalismo, criticando particularmente su *Defensa de Petrogrado* que, hasta aquella fecha, había sido considerada como una de las indiscutibles obras maestras del arte soviético. En una reunión que tuvo lugar en octubre en la Galería Tretyakov, Deineka habló abiertamente en contra de este impredecible ambiente de caza de brujas, y manifestó que, en otros países, "una vez que las cuelgan en un museo, ya no es con la idea de que mañana lo quiten porque hoy es un genio y mañana un pintamonas. No existe esta inquietud, porque dentro de dos o tres años esta obra se convierte en la historia del arte"[19]. Estos ataques públicos le hicieron vulnerable, y Deineka debió de sentirse especialmente angustiado cuando, en 1937, el ambiente en la MOSSJ se hizo gravemente beligerante, con mutuas acusaciones de trotskismo y bujaranismo lanzadas en todas las direcciones entre los antiguos miembros de la AJRR y de Octubre, y con un número creciente de arrestos de artistas, especialmente de administradores de las diversas organizaciones artísticas[20]. Le afectó personalmente, pues su colega y antiguo amigo Gustav Klutsis, con quien había trabajado codo con codo en la sección de carteles de la MOSSJ, fue arrestado a comienzos de 1938 (más tarde se supo que había sido asesinado poco después de su arresto), y la primera esposa de Deineka, la artista Pavla Freiburg, también fue arrestada ese año, para morir durante su encarcelamiento unos meses después[21].

Deineka no sería, en realidad, ni purgado ni arrestado durante el Gran Terror y, en medio de tan arbitrario ambiente, a pesar de los ataques que recibió, le ofrecieron el notable encargo de pintar un mural gigante para el Pabellón Soviético de la Exposición Universal de París, cuya inauguración estaba prevista para el mes de mayo de 1937. El mural propiamente dicho se ha perdido, pero un boceto al óleo, S*tajanovistas* [**Fig. 7**], muestra varias filas de apuestas figuras, casi todas ellas vestidas de blanco, que avanzan hacia el espectador; una celebración más, esta vez dirigida a los espectadores extranjeros, de las recompensas del trabajo socialista. La obra se podría describir fácilmente como formalista, fiel a la práctica habitual de Deineka, en su ausencia de detalles pictóricos o narrativos recargados, los intensos contrastes de rojo y marrón oscuro contra un blanco resplandeciente, y la blancura general del espacio y las figuras. Aunque pueda parecernos asombroso que en esta época creara una obra que fácilmente podría ser acusada de formalista, las formas planas y el decorativismo eran hasta cierto punto aceptables, incluso deseables, en el contexto de las pinturas murales monumentales. Además, Deineka era objeto de la admiración del público occidental y, por consiguiente, era una elección oportuna para el encargo. Le habían prometido una *komandirovka* consistente en viajar a la Exposición de París para montar su mural, e incluso le estaban tramitando su visado pero, en el último momento, lo declararon sin efecto y cancelaron su viaje. Otros artistas interpretaron esto como una señal de su vulnerabilidad, tal y como la artista Valentina Kuláguina, esposa de Klutsis, escribiría en su diario.

Siguiendo este ciclo de altibajos, poco después de la cancelación de su viaje a París, en julio de 1937, le encargaron dos obras para la importante exposición 20 *años del Ejército Rojo Obrero-Campesino (RKKA) y de la Marina*, programada para 1938. Una de ellas fue el conocido lienzo *Futuros aviadores* [CAT. 233], obra en la que se puede apreciar cómo Deineka, de forma hasta entonces casi excepcional, cede ante la presión antiformalista al colocar sus figuras con firmeza en un espacio tridimensional inteligible y detallado —o, al menos, intentó acercarse cuanto pudo a la creación de un espacio de estas características—. Los chicos aparecen sentados en un escalón, a una distancia perceptible desde el rompeolas de cemento que se curva frente a ellos; el espacio en primer plano está cuidadosamente dispuesto en diagonal, y el mar está salpicado de olas que forman espuma. Sin embargo, en general, el cuadro sigue siendo típico de Deineka, con sus extensiones casi monocromas y, más significativamente, los delicados cuerpos de los muchachos, medio desnudos, esbeltos y bronceados: su pueblo soviético del futuro. A pesar de la apariencia idílica de la imagen, también capta la preocupación de un país que se prepara para la guerra que se avecina: la escena está situada en Crimea, la frontera meridional desde la que llegaría un ataque por mar, y el chico mayor de la derecha parece estar instruyendo a los muchachos más jóvenes acerca de los hidroaviones que despegan y aterrizan, y que podrían representar a los aviones de la guardia costera que patrullan la frontera[22]. A Deineka también le encomendaron la creación de 35 paneles de mosaico sobre el tema *Días y noches en el país de los soviets,* para las bóvedas y los andenes de la estación de metro de Mayakóvskaya, que se inauguró en septiembre de 1938. El encargo era un gran honor y, además, supuso la primera incursión de Deineka en el mosaico: un medio del arte decorativo-monumental que cada vez tendría un lugar más importante en su carrera, y que le permitió escapar de las constantes acusaciones de formalismo. Y, como ejemplo añadido de esta situación, en la enorme exposición *La industria del socialismo,* inaugurada en 1939, sus tres cuadros incluidos en la muestra fueron llamativamente pasados por alto, no recibieron ningún tipo de mención en las reseñas críticas y no constaron como paradas dentro de los recorridos oficiales de la exposición. Incluso en el texto de introducción al catálogo, que incluía reproducciones de los cuadros de Deineka, y con un comportamiento impropio de las exposiciones soviéticas de la época, se le acusaba una vez más de "esquematismo"[23].

La Segunda Guerra Mundial

La guerra entre la Unión Soviética y la Alemania nazi, iniciada por la invasión alemana el 22 de junio de 1941, recibió el nombre de la Gran Guerra Patria. Las consecuencias para la Unión Soviética fueron devastadoras, con un escalofriante total de más de 20 millones de muertes militares y civiles. Pocas fueron las familias que no se vieron afectadas por la violencia; Kursk, donde vivían la madre y la hermana de Deineka, fue sitiada por el ejército alemán, y su madre murió durante la larga ocupación, en octubre de 1942. Aún así, la llegada de la guerra también sería, contra toda lógica, ventajosa para Deineka: pudo zafarse de la lluvia de acusaciones y desaires contra él y, a través del patriotismo exigido por la guerra, regresar al redil de los artistas favorecidos. En vez de unirse a la evacuación y huir hacia un lugar más seguro, permaneció en Moscú la mayor parte de la guerra, viajando a la primera línea de los frentes para dibujar a las tropas defendiendo la ciudad. En 1941 y 1942 participó, como lo había hecho durante la Guerra Civil, en la creación de carteles de propaganda militar para Okna TASS, encabezando una brigada de artistas del cartel, y pintó una serie de descarnados paisajes urbanos y rurales que relataban las crónicas de la guerra. En el verano de 1942, tras la caída de su amada Sebastopol, ciudad de la península de Crimea, los Comisarios del Consejo del Pueblo le encargaron la realización de un enorme lienzo, *La defensa de Sebastopol* [**Fig. 8**], que se expuso en Moscú a comienzos de 1943, e inmediatamente se convirtió en un icono del patriotismo soviético. En el verano de 1943, su fuerte posición dentro del mundo del arte soviético estaba de nuevo claramente consolidada, y se incluyeron 32 de sus obras recientes en una exposición de la Galería Tretyakov en la que figuraban seis importantes artistas soviéticos. En 1945 fue enviado con las tropas soviéticas a Berlín para documentar la caída de la ciudad, y ese mismo año fue nombrado director del nuevo Instituto de Artes Aplicadas y Decorativas de Moscú, MIPIDI (Moskovski Institut Prikladnogo i Dekoratívnogo Iskusstva). Su absoluta rehabilitación parecía evidente.

El apogeo del estalinismo

Los últimos años del gobierno de Stalin, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte en 1953, se conocen como el apogeo del estalinismo: un período señalado por el conformismo y el conservadurismo extremos en la cultura, y por el fuerte antioccidentalismo que definió los primeros años de la Guerra Fría. Las políticas culturales cambiaron de forma radical y Deineka volvió a ser el blanco de nuevos ataques. Por ejemplo, había sido nombrado director del MIPIDI —durante el breve período entre 1945 y 1946 que se conoce como el mini-deshielo— en un momento en que los contactos con Occidente durante el período de guerra habían abierto el debate en torno al sistema soviético, incluyendo las artes. Sin embargo, ya en el otoño de 1946, el Partido aprobó tres drásticos decretos en los que defendía una actitud antimodernista, antioccidental, y explícitamente académica en las artes. Una vez más, Deineka y otros artistas "liberales" empezaron a recibir críticas en la prensa artística por su esquematismo y su formalismo.

Su cuadro de 1947 *En la cuenca del Don* [CAT. 243], supuestamente basado en los bocetos que había dibujado en una *komandirovka* a la región, puede interpretarse como un intento decidido de replicar a sus críticos haciendo el tipo de *kartina,* o imagen a gran escala, académica y tradicionalmente realista, que tan apreciada era entonces por la estructura artística del sistema establecido. Si se compara con su interpretación del tema, esencialmente idéntico, de las dos trabajadoras, abordado en su muy anterior

Construyendo nuevos talleres, se observa que este cuadro es mucho más metódico en su descripción de las coordenadas espaciales del escenario de la fábrica, y mucho más realista, incluso prosaico, en su interpretación de los detalles de la vestimenta y las poses de las jóvenes. Deineka ha sometido el fervor emotivo expresado en su anterior estilo gráfico y conciso, con el fin de emprender la rutinaria tarea de un realismo más acabado. Y la rutina era, precisamente, su temática: esta pintura no trata sobre la eufórica fantasía de la industrialización durante la década de 1920, sino sobre un país hace tiempo industrializado y extenuado por la guerra, entregado sin descanso a la tarea de estar a la altura de su nuevo estatus de superpotencia. Aunque Deineka ya había pintado mujeres trabajadoras en sus principales lienzos, aquí la relevancia es determinante: las jóvenes trabajan porque en la guerra se ha perdido toda una generación de hombres jóvenes. Atisbos del estilo anterior de Deineka afloran en este cuadro de estructura más convencional, como las siluetas planas de los trabajadores sobre el puente, los brillantes tonos ácidos del pañuelo rosa y el vestido amarillo, ese triangular pecho amarillo que, intencionadamente, encaja a la perfección con el puente. De hecho, la composición general forma, irremediablemente, un modelo de superficie estrictamente ordenada con líneas verticales, diagonales, y el corte horizontal del puente, proporcionándole lo que se podría calificar de una sensibilidad precursora del pop. Las severas limitaciones que imponía el realismo socialista durante el apogeo del estalinismo le hicieron diluir su antiguo estilo, pero una forma inesperadamente soberbia de realismo moderno ocupó su lugar.

Podemos reconocer algo moderno y eficaz en este intento —admitámoslo, no del todo fructífero— de emplear un estilo realista académico, pero sus críticos contemporáneos no lo vieron así; este tipo de cuadro no desvió los ataques al formalismo de Deineka. En febrero de 1948, una resolución, tomada por el propio Comité Central del Partido Comunista contra el formalismo de una ópera de Vano Muradeli, inició una renovada campaña en contra del formalismo en todas las artes. La campaña alcanzó al MIPIDI, y en octubre de 1948 Deineka fue prácticamente obligado a abandonar su puesto de director (conservaría su puesto de presidente del departamento de escultura decorativa). Su expulsión del centro de arte soviético fue bastante completa: durante los nueve años siguientes, hasta 1957, Deineka recibiría muy pocos encargos oficiales, su obra apenas sería expuesta, y recibiría muy escasa atención por parte de la prensa. Tuvo que aceptar trabajos adicionales en la docencia, incluyendo uno en el instituto textil de Moscú. Ante la ausencia de encargos oficiales para obras de carácter público, que habían estructurado su creación artística a lo largo de toda su trayectoria, su producción pictórica estaría cada vez más dominada por paisajes, naturalezas muertas, retratos y escenas domésticas: los géneros tradicionales de un artista que trabaja para el mercado, aunque en este caso no había tal. Su extraordinario *Autorretrato* de 1948 [CAT. 1] se puede interpretar como un desafiante intento pictórico de negarse a aceptar la sensación de insuficiencia que sentía como consecuencia de esta cruel marginalización. Deineka nunca había sido alto (medía aproximadamente 1,70 m), y a sus 49 años, tal y como atestiguan las fotografías, no se parecía en absoluto a este hombre esbelto, enjuto, musculoso y apuesto, al estilo de una estrella de cine, aquí representado, con su bata deslizándose sugerentemente por uno de sus enormes hombros.

En uno de los pocos encargos que recibió durante este período, un cuadro sobre el tema *La inauguración de una central eléctrica del koljós* [CAT. 244] para la Exposición Agrícola Pansoviética, que tendría lugar en Moscú en 1952, podemos observar cómo seguía intentando cumplir las exigencias que pudieran devolverle al redil. Fue en contra de su propio método habitual de trabajo —según el cual hacía bocetos en los escenarios naturales para después pintar en su estudio— y trató de pintar directamente en el escenario natural; en otras palabras, trató de transformar la esencia de su propio método. El cuadro recibió buenas críticas, pero a él le pareció un fracaso. "Esta pintura carece de convicción y de sencillez", escribió, "y es una lástima, porque el tema es bueno. Pero no he logrado hallar algo importante y esencial. Y el color es algo chillón... el cuadro no ha alcanzado su propósito"[24]. Estas palabras quejumbrosas, en las que interioriza la crítica habitual en su contra, incluso en un aspecto en el que los propios críticos no lo habían hecho, ofrece una melancólica conclusión a este relato sobre el curso drásticamente cambiante de la historia del arte soviético.

Epílogo: el deshielo y la Guerra Fría

Aunque la exposición finaliza con *La inauguración de una central eléctrica del koljós*, de 1952, cuadro pintado durante el apogeo del estalinismo —un año antes de la muerte de Stalin, en 1953— por suerte no puede decirse lo mismo de la historia de Deineka. En 1956, el deshielo de Nikita Jruschióv ya estaba en pleno proceso y Deineka iba siendo lentamente rehabilitado. En 1957 fue nominado para el título de Artista del Pueblo de la República Socialista Soviética Rusa, y le ofrecieron hacer una exposición individual —la primera desde 1936— con más de 270 obras. Hubo numerosas reseñas, y todas positivas, de esta exposición: volvía a destacar como uno de los artistas soviéticos más importantes. Deineka ocupó un lugar especial en el imaginario soviético durante el deshielo, como el artista que mejor había reflejado la fantasía que el estado soviético tenía de sí mismo: la crítica Natalia Sokolova, que escribía en *Trudiáschijsia SSSR* [Los trabajadores de la URSS], tituló su reseña "El artista de la modernidad" (que fue también el título utilizado en la reseña que escribieron acerca de su exposición en *Literaturnaya gazeta*) y afirmaba: "es como si el artista dijera a través de sus obras: ¡Qué bello y armonioso es el individuo soviético!". Las monovalentes críticas positivas de la exposición de Deineka de 1957 sugieren que se había tomado la decisión de "etiquetar" a Deineka como un artista soviético ejemplar y moderno. El otoño de 1956 fue una época de nerviosismo para las autoridades soviéticas, con la angustia subsiguiente al levantamiento húngaro y las revelaciones del "Discurso Secreto" de Jruschióv, que desvelaban los crímenes de Stalin; y, en particular, dentro del aparato artístico del orden establecido, el éxito que cosechó la exposición de Picasso, que tuvo lugar en Moscú durante el otoño de 1956, produjo preocupación por los jóvenes artistas soviéticos que tan positivamente habían respondido a ella[25]. La exposición de Deineka de 1957 ayudaría a aligerar el malestar, al menos en el mundo del arte. Las continuas declaraciones sobre la "modernidad" de Deineka eran una forma de opción ideológica: si Deineka representaba contemporaneidad, era una amenaza menor que Picasso, que representaba un Occidente en decadencia en el contexto de la Guerra Fría. Sin embargo, "etiquetado" o no, la exposición inauguró el regreso de Deineka a la cima del mundo del arte soviético: continuaría haciendo muchas más exposiciones, cosechando muchos más premios y reconocimientos, y viajando al extranjero repetidas veces antes de su muerte en 1969. La reacción positiva a su exposición era el indicador de que, una vez más, el público estaba en posición de entender su objetivo de evocar al "bello y armonioso individuo soviético", independientemente de lo que ese individuo, y la fantasía de Deineka sobre él, pudieran haber cambiado desde los primeros inicios de la Revolución.

---

1. Carta de Henri Matisse, publicada en *Sovétskoye iskusstvo*, 11 febrero 1934; citada en "Jrónika zhizni Aleksandra Deineki. Opyt rekonstrúktsii", en Ostarkova, I. e I. Lébedeva, *Deineka. Zhívopis*. Moscú: Interros, 2010, bajo 1934, 67.
2. Vladímir Petróvich Sysóyev (ed. e intr.), *Aleksandr Deineka. Zhiz', iskusstvo, vrémia: literaturno-judózhestvennoye nasledie*. Leningrado, 1974, p. 48.
3. Cf. por ejemplo, Osip M. Brik, "From Picture to Calico-Print", en Harrison, Charles y Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 1992, pp. 324-28 (publicado originalmente en *Lef*, nº 6 (1924)).
4. David Aranovich, "Sovreménniye judózhestvenniye gruppirovki", *Krásnaya nov*, nº 6 (1925).
5. *Bezbózhnik u* stanká, nº 10 (1928).
6. Aleksandr Deineka, en una conferencia acerca de su obra en el Club de Maestros de las Artes, Moscú, 29 enero 1933; citado en Borís Nikíforov, *A. Deineka*. Moscú: Izogiz, 1937, p. 42.
7. *Iskusstvo v massy*, nº 2 (1930), citado en V. Kóstin, *OST (Óbschestvo Stankovístov)*. Leningrado: Judózhnik RSFSR, 1976, p. 137.
8. Deineka, conferencia en el Club de Maestros de las Artes, 1933, cit., p. 66.
9. Para una explicación sobre el trato que dio la RAPJ a Deineka, ver V. P. Sysóyev, *Aleksandr Deineka*. Moscú: Izobrazítelnoe iskusstvo, 1989, vol. 1, p. 85.
10. Sobre la exposición *Los artistas de la RSFSR celebran los 15 años: 1917-1932. Pintura, obra gráfica, escultura,* Museo Estatal Ruso, Leningrado, 13 noviembre; Museo Histórico y Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 27 junio 1933, cf. Masha Chlénova, *On Display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928-33*, Tesis Doctoral, Universidad de Columbia, 2010.
11. Borís Yefímov, "Reshénieye temy", *Sovétskoye iskusstvo* (14 junio 1933).
12. Cf. los escritos de 1933 de los críticos S. Semiónov y O. Bubnova, citados en "Khronika zhizni Aleksandra Deineki. Opytrekonstruktsii", en Ostarkova, I. e I. Lébedeva, *Deineka. Zhívopis*. Moscú: Interros, 2010, p. 63.
13. Matthew Cullerne Bown, *Art under Stalin*. Nueva York: Holmes & Meier, 1991, p. 119.
14. Susan Reid explica el significado de la importancia otorgada a la pintura al óleo bajo el realismo socialista en sus ensayos "All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s", *Slavic Review*, nº 57 (1998), pp. 133-73 y "Socialist Realism in the Stalinist Terror: The *Industry of Socialism* Art Exhibition, 1935-41", *The Russian Review,* vol. 60, nº 2 (abril 2001), pp. 153-84.
15. Para más información sobre Liúsia Vtórova y su relación con Deineka ver Christina Kiaer, "The Swimming Vtorova Sisters: The Representation and Experience of Soviet Sport in the 1930s", en Budy, Sandra, Nikolaus Katzer, Alexandra Köhring y Manfred Zeller (eds.), *Euphoria and Exhaustion: Modern Sport in Soviet Culture and Society*. Fráncfort: Campus Verlag, 2010, pp. 89-109. Las fotografías de Liúsia Vtórova reproducidas en este catálogo proceden del álbum de fotos de su hermana, Yevguéniya Vtórova, también campeona soviética de natación, que ha dado su permiso para publicarlas.
16. Para información adicional sobre el viaje de Deineka a los Estados Unidos, ver Christina Kiaer, "Modern Soviet Art Meets America, 1935", en Mikkel Bolt Rasmussen y Jacob Wamberg (eds.), *Totalitarian Art and Modernity*. Aarhus, Dinamarca: Aarhus University Press, 2010, pp. 241-82.
17. Archivo de la Unión de Artistas de Moscú (MOSSJ), Archivo Estatal de Literatura y Arte Rusos (RGALI), f. 2943, op. 1, d. 41, 35.
18. Régimen de Nikolái Yezhóv [N. del Ed.].
19. RGALI, f. 990, op. 2, d. 10, pp. 23-24, citado en "Jrónika zhizni Aleksandra Deineki. Opytrekonstruktsii", cit., 1936, 104.
20. Para más información sobre las purgas en el mundo del arte, ver Matthew Bown, *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, pp. 201-3.
21. Klutsis y Freiburg fueron víctimas de la persecución de personas de nacionalidad letona.
22. Esta lectura del cuadro en términos de defensa militar se encuentra en Mike O'Mahoney, *Sport in the USSR: Physical Culture-Visual Culture*. Londres: Reaktion Books, 2006, pp. 122-24.
23. Aleksandr Zotov y Piótr Sysóyev, "Vstupítelnaya statiá", en *Indústriya sotsializma*. Moscú, 1940, p. 18.
24. Aleksandr Deineka, "Iz moyéi rabochei práktiki" [1961], reimpreso en V. P. Sysóyev, *Alexander Deineka*. Moscú: Izobrazítelnoe iskusstvo, 1989, vol 2, p. 63.
25. Para más información sobre la preocupación de las autoridades del arte soviético durante el deshielo, cf. Susan E. Reid, "Masters of the Earth: Gender and Destalinisation in Sovietic Reformist Painting of the Khrushchev Thaw", *Gender & History*, vol. 11, nº 2 (julio 1999), pp. 276-312.

El realismo socialista o la colectivización de la modernidad

Ekaterina Degot

Fundación Juan March



"Sin Malévich, el realismo socialista no es posible"[1], afirmaban los empleados del Museo Ruso de Leningrado cuando la amenaza de expulsión se cernía sobre los cuadros de Kasimir Malévich. Esta frase se percibe hoy como un subterfugio retórico, pero quienes la escribieron, además de ser sinceros, estaban absolutamente en lo cierto: sin Malévich el realismo socialista no sólo era imposible, sino que no hubiera existido.

La interpretación simplista, por no decir ingenua, de una sociedad dividida en comunistas y víctimas —tal y como se formuló durante la Guerra Fría, tanto dentro como fuera de la URSS— empaña los numerosos casos en los que, dentro del marco creativo de un artista en particular, se produjo una transición del vanguardismo al realismo socialista. El pasado vanguardista de famosos realistas socialistas (Gueórgui Riázhski, Yevguéni Kíbrik, Fiódor Bogorodski) sigue pasando inadvertido, como sucede también con los objetos figurativos posteriores de los clásicos de la vanguardia: el retrato de Stalin realizado por Pável Filónov, los montajes fotográficos de El Lissitzky y Aleksandr Ródchenko, y los retratos "realistas" de Malévich de la década de 1930.

La evolución estética e institucional del arte soviético desde el período "leninista" al período "estalinista", que comenzó —aproximadamente— con la "gran ruptura" de 1929, sigue pendiente de un estudio en profundidad. La versión predominante continúa siendo la de una conversión violenta de los artistas hacia la representación figurativa, y el agrupamiento forzoso en una única Unión de Artistas Soviéticos. Esta versión establece diferencias categóricas entre el arte abstracto y el figurativo (trasladando las antítesis de la Guerra Fría a la vanguardia rusa, cuyos protagonistas jamás habrían pensado en esos términos), e idealiza el sistema moderno de las instituciones artísticas, en el que, aparentemente, el artista conserva una total libertad crítica. De hecho, en la URSS, a comienzos de la década de 1930, el arte —así como la obra de arte y el propio artista— tenía un estatus completamente diferente al del sistema modernista clásico. Sin embargo, este estatus resulta muy familiar y comprensible para cualquiera que viva en el mundo global actual.

El arte es la producción industrial de imágenes de sueños; el artista es un creador colectivizado que no entiende su actividad como una forma personal de expresión individual, sino como un servicio en un sistema corporativo amplio; el entramado institucional no radica en la venta de una sola obra a un consumidor individual, sino en la distribución masiva de imágenes plásticas.

Del proyecto a la proyección

por lo general se considera que la época revolucionaria en la historia de la vanguardia rusa se sitúa entre 1913 y 1915, unos años que dieron lugar a algunos planteamientos artísticos teóricos e innovadores, como la abstracción de Kandinski, los contrarrelieves de Vladímir Tatlin y el suprematismo de Malévich. En todos estos casos, lo que se debatía eran los "proyectos", es decir, fenómenos en los que el concepto no es menos importante que la ejecución, que en realidad nunca llega a finalizarse, puesto que de por sí el proyecto lleva implícita una potencial evolución.

No obstante, esto sólo fue el preludio de otra revolución artística que ha pasado desapercibida hasta el día de hoy. En 1919, durante la plenitud de su período de suprematismo "blanco", Malévich anunció que ya no veía la necesidad de pintar cuadros, y que pretendía "únicamente rezar"[2]. A pesar de que, como sabemos, Malévich pintó otros cuadros posteriormente, debemos, sin embargo, tomar en serio su declaración: en realidad no volvió a crear obras de arte, se reorientó hacia el "sermón", en otras palabras, hacia la teoría.



PÁG. Detalle de CAT. 168



Aleksandra Ékster. *Design for a Mechanical Engineering Pavilion*, 1923. Colección privada [CAT. 32]

Hacia 1919 la desaparición absoluta, en la Rusia soviética, de un mercado para bienes materiales cuestionó de forma radical la necesidad de producir objetos de arte, e identificó el gesto artístico con la distribución mediática de ideas estéticas. Fue en ese preciso momento cuando Ródchenko anunció que "pintar no es lo importante, lo importante es la creatividad... Ni los lienzos ni la pintura serán necesarios, y la creatividad futura, tal vez con ayuda de radiaciones, a través de algún tipo de pulverizadores invisibles, incendiará sus creaciones directamente sobre las paredes, y estas —sin pintura, pinceles ni lienzos— arderán con colores extraordinarios, desconocidos hasta ahora"[3]. De aquellos años nos han llegado numerosos proyectos difundidos por la radio —ahora diríamos por televisión—, el más famoso de ellos fue *Monumento a la Tercera Internacional* (1919-20), de Vladímir Tatlin. En sus decorados, Liubóv Popova pasó de la denominación a la abstracción (*El cornudo magnífico*, 1912), y posteriormente a imágenes proyectadas en el escenario (en particular, fotografías de Trotski; *La tierra en confusión*, 1923). En aquella época Malévich se refería a su propia actividad como la proyección de "imágenes en negativo" (en las cabezas de sus alumnos)[4].

La identificación del arte con el gesto de proyectar, de forma física o metafísica, no es comprensible desligada de la metáfora fundamental de la vanguardia rusa, que encontró su expresión en la pieza de misterio *Victoria sobre el Sol*, de Alekséi Kruchiónij (1913). Si el arte derrota al Sol, emigra a una zona diferente (para Kruchiónij, un "país"), una zona de luz artificial. En la estética clásica, el arte es engendrado por la luz (la sombra o el reflejo se emplean como metáforas típicas para el arte), pero en la estética modernista, el propio arte es luz artificial. Ante nosotros no hay un modelo clásico de dos partes que consta de "realidad + arte como reflejo de esta", sino más bien un modelo de tres partes, que incluye el origen de la luz (la emancipación del arte), una imagen concreta impregnada de esta luz y la proyección de esta imagen sobre un plano, una pantalla que es física (como en las escenografías de Popova), mental (como en Malévich) o social (como en los artistas del círculo constructivista). El original se inserta en la realidad y, en ese momento, se transforma en una o, con mayor frecuencia, muchas proyecciones o copias. Este esquema difiere del anterior proyecto puramente modernista por la aparición de la imagen plástica, aunque tiene un estatus completamente diferente al que tenía en el arte clásico.



Mijaíl Razulevich. *Diez años sin Lenin*, 1933. Fotomontaje, 22,9 x 49,7 cm. Colección Merrill C. Berman



Kasimir Malévich. *Composición suprematista*, 1915. Fondation Beyeler, Riehen, Basilea [CAT. 6]

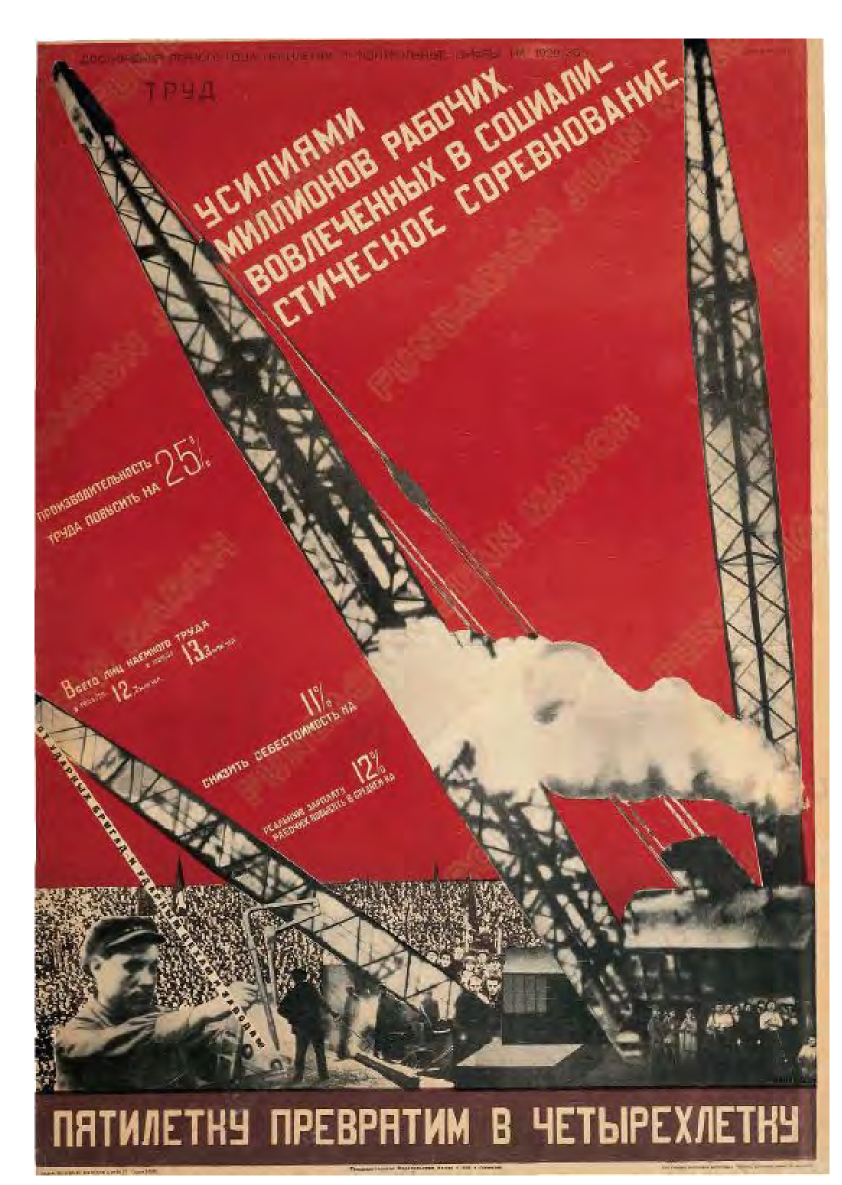
En 1919 Ródchenko identifica la creatividad con la luz de una vela, una lámpara, una bombilla de luz eléctrica y, en el futuro, de las radiaciones, y afirma que “lo único que permanece es la esencia: para iluminar”. La cuestión sobre qué imagen se proyecta con esta luz ni siquiera se plantea. El original, como un negativo, es transparente, invisible: simplemente es una idea, la forma mínima (como en la pintura abstracta de rayos de luz en el aire que concibió por aquella época la camarada de Ródchenko, Olga Rózanova). En 1927 Malévich, que se había pasado a la pintura figurativa, afirma algo que ya difiere un poco: la representación es como el botón o el enchufe respecto a la corriente[5]. La única función posible de la obra de arte es la de manifestar la esencia del arte —su inclusión o exclusión— mediante el empleo de un código familiar; las imágenes surgen ya acabadas, pues existían previamente en la conciencia del artista o en la historia de su creatividad. Después de 1920[6], los cuadros de Malévich adquirieron el estatus de ilustraciones de sus “profecías” (teorías), y en cuanto ilustraciones se sitúan fuera de los conceptos de original y copia. Malévich reprodujo exactamente su *Cuadrado negro* varias veces, pero con fines didácticos, no comerciales. Malévich creó varias obras impresionistas a modo de ejemplos visuales, y sólo recientemente se ha sabido que no se llevaron a cabo a comienzos de siglo, sino con posterioridad al suprematismo, a finales de la década de 1920[2]. Malévich empleó como fuente de inspiración motivos de sus cuadros anteriores y, en ocasiones, a las nuevas obras les pondría nombres como *Motivo de 1909*. No estamos hablando de copias o falsificaciones, sino de proyecciones nuevas de originales antiguos, de insertarlas en un contexto social nuevo. De esta forma se posibilita la aceptación de cualquier estilo, incluido el realismo del siglo XIX. Durante esa misma época, Malévich escribió una nota sobre los rayos X en la que decía que estos ofrecen “la posibilidad de penetrar dentro de un objeto sin destruir su estructura externa”[7]. Por consiguiente, el original a través del cual pasa la sustancia de arte-luz no tiene que ser necesariamente transparente; si el arte es rayos X, entonces la obra no tiene que ser “pura” y “desnuda”, como una pintura abstracta; puede representar una pintura “realista”, densa, sólida (en términos pictóricos). En esto es precisamente en lo que se convirtieron gradualmente los cuadros de Malévich, al igual que las obras de muchos otros artistas.

Por “proyección en negativo” Malévich entendía una cierta circulación especulativa del arte. Sin embargo, ya desde comienzos de la década de 1920 estaba madurando en la URSS una generación de artistas para quienes la proyección significaba circulación en sentido literal, distribución masiva en el espacio social. Una interpretación así de la proyección fue elaborada por el grupo de estudiantes postconstructivistas de los VJUTEMAS (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica) que se autodenominaban “proyeccionistas” (el teorizador de este grupo, Kliment Redko, expresó esta técnica de interpretación de conceptos artísticos con la palabra “kinó” en 1922-24)[8]. Lo que se debatía era la introducción de ciertos modelos en la vida cotidiana, sobre los que, supuestamente, las masas iban a organizar sus vidas. La obra del artista no se consideraba propiamente el modelo, sino más bien, y ante todo, el método de proyección.

Esta definición del propio arte como un método, más que como una colección de formas visuales específicas, coincide literalmente con la autodefinición del realismo socialista, cuyos teorizadores afirmaban constantemente que era un método y no un estilo. En la década de 1930 algunos integrantes del grupo de los proyeccionistas —Kliment Redko, Solomón Nikrítin, Serguéi Luchíshkin, Aleksandr Týshler— se convirtieron en adaptadores activos (aunque criticados) del realismo socialista. A pesar de que generalmente el realismo socialista se considera una doctrina estricta a la hora de exigir al artista un estilo específico, la apariencia externa de una obra es algo secundario respecto a su cometido —una divulgación masiva e instantánea—. La vanguardia incluso definió la tecnología de esta divulgación: en 1921 Vladímir Jlébnikov previó cartas e imágenes “sobre oscuros lienzos de libros enormes, más grandes que edificios, que se habían multiplicado en las plazas de los pueblos, y que lentamente pasaban su páginas”, transmitidas desde la principal “torre de la radio” mediante “golpes de luz”[9]. La utopía de Jlébnikov es una descripción bastante precisa de las vallas publicitarias electrónicas contemporáneas; pero fue precisamente ese papel el que desempeñaron en la URSS los pósters y cuadros. Algunos de los géneros más importantes en la URSS, que también reivindicaban los maestros de la vanguardia (por ejemplo, Nikolái Suétin, alumno de Malévich), fueron el panorama y el diorama. Hoy nos referiríamos a ellos como instalaciones multimedia que emplean efectos de luz e imágenes “proyectadas” sobre una superficie cóncava. Sin embargo, este sistema, que combinaba fundamentos ideológicos y discursivos con material visual, también se extendió a los cuadros pintados con caballete, concretamente como reproducción.

Desde el primer momento, el arte soviético se formó como arte de la distribución masiva, indiferente al original. En su sistema se incluían el póster, los libros de diseño, la cinematografía y la fotografía. Pero los cuadros pintados con caballete también formaban parte de este sistema —en forma de reproducciones masivas en tarjetas postales, revistas, libros de texto—. Precisamente la reproducción, y no el original, es la clásica obra del realismo socialista: algunas historias acerca de exploradores polares (o lecheras) que pedían al artista que les “regalara” un cuadro que representara su oficio atestiguan, de forma explícita, que la realización manual de un lienzo se consideraba únicamente la preparación para la reproducción. Las casas editoriales y las revistas constituían el sistema artístico soviético de la misma forma que las galerías conformaban el sistema de Occidente. Un cuadro se exponía en un museo como original en el sentido que se le confería a esa palabra en el siglo XIX: como un modelo para ser copiado, bien por una máquina, bien manualmente. La Academia de las Artes de la URSS se reconstituyó en 1947 como un instituto para la creación de dichos modelos normativos. El estado compraba cuadros para museos con exactamente las mismas intenciones que cuando seleccionaba los negativos de los fotógrafos que trabajaban en las agencias de noticias —con objeto de conservar la posibilidad de obtener la reproducción consiguiente—. Una parte de los negativos, al igual que una parte de los cuadros, la conservaban los propios autores, a modo de “cocina creativa”, y el estado no estaba realmente interesado en ellos (incluso si se trataba de una pintura abstracta o de otros experimentos): esto sembró las semillas para la ulterior formación del arte extraoficial.

El extraño mimetismo de la pintura y la fotografía, del original y la copia, en este sistema artístico, fue capturado en una fotografía anónima de una revista del período estalinista. Un joven soldado está acabando de pintar un cuadro que el lector de la revista debería reconocer: se trata del clásico paisaje ruso del siglo XIX *Los grajos han vuelto*, de Alekséi Savrásov.



Gustav Klutsis.
Cumpliremos el Plan Quinquenal en cuatro años, 1930. Colección Merrill C. Berman [CAT. 142]



Pañuelo con el retrato de Stalin, 1937. Seda, 68,5 x 56,5 cm. Fundación José María Castañé



Bordado con el retrato de Stalin copia del realizado por Serguéi Guerásimov, 1948. Tejido, 81,5 x 71,3 cm. Fundación José María Castañé

El involuntario carácter cómico de esta escena reside en el hecho de que aparentemente el soldado ha dibujado un paisaje fruto de su imaginación. El original que está copiando no se ve, sin embargo el sentido común indica que el original del que copia el soldado no es el cuadro que se halla en la Galería Tretyakov, sino una reproducción del mismo. Este es el ideal de obra de arte según el concepto soviético de estética. La mano del artista es movida por una fuerza que proyecta en su conciencia una imagen acabada, de modo que cualquier recuerdo del hecho de copiar queda suprimido —es como si pintara sobre la reproducción con su propio pincel—. En esta fotografía en concreto, el hecho de proyectar queda eliminado por el burdo acto de retocar. Se ha hecho una reproducción fotográfica del cuadro a partir de la que el soldado elabora su copia. A su vez, el cuadro del soldado es fotografiado junto a su autor; después, esta fotografía se retoca de tal modo que se convierte casi en un cuadro; más tarde se reproduce de nuevo, esta vez en las páginas de una revista, de modo que, posteriormente, esta fotografía todavía podría colgar de la pared de algún club de soldados, como si se tratase de un cuadro. Esta cadena infinita equipara el cuadro copiado a partir de una fotografía con la fotografía de un cuadro —y en efecto, estos eran los dos géneros más extendidos en el arte soviético—.

La corporación URSS

a finales de la década de 1920, la URSS había desarrollado un sistema que definía a los artistas no particularmente sino dentro de un sistema de masas, como empleados de un aparato estatal ordinario que podían ser enviados a las fábricas y talleres. Este era el estatus de los artistas del grupo LEF (Frente Artístico de Izquierdas), pero la primera en alcanzar ese estatus había sido la AJRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria). Inmediatamente después de la Revolución esta era una empresa comercial modesta fundada por un grupo de jóvenes pintores realistas. En 1922, después de sufrir una crisis financiera, esta asociación ofreció sus servicios al Comité Central del RKP(b) (Partido Comunista Ruso (bolchevique)). Les indicaron que se dirigieran a las masas trabajadoras, pero, en un primer momento, malinterpretaron la petición y organizaron una exposición para la venta de dibujos realizados en fábricas (que, por supuesto, fue un fracaso). Tras esta experiencia, el líder del grupo, Yevguéni Katsman, cambió de táctica y se dedicó a hacer exposiciones de reproducciones. A pesar de que los miembros de la AJRR también lograron vender sus obras a representantes del poder (por ejemplo, Kliment Voroshílov), su principal actividad consistiría en exposiciones temáticas en las que mostrarían cuadros junto con documentos (por primera vez en la exposición *El rincón de Lenin* en 1923) y en trabajos editoriales activos (la AJRR editó tarjetas postales con tiradas de millones de ejemplares). La AJRR reconoció que el papel del artista entendido como una labor periodística, como un diseñador ideológico, requería ante todo una solidaridad y una lealtad corporativas. Desconocidas en el mundo artístico del modernismo clásico (en su forma idealizada), estas cualidades son, sin embargo, bien conocidas en nuestro mundo contemporáneo de imágenes plásticas de masas —la publicidad, el diseño y la televisión— que se funden, de

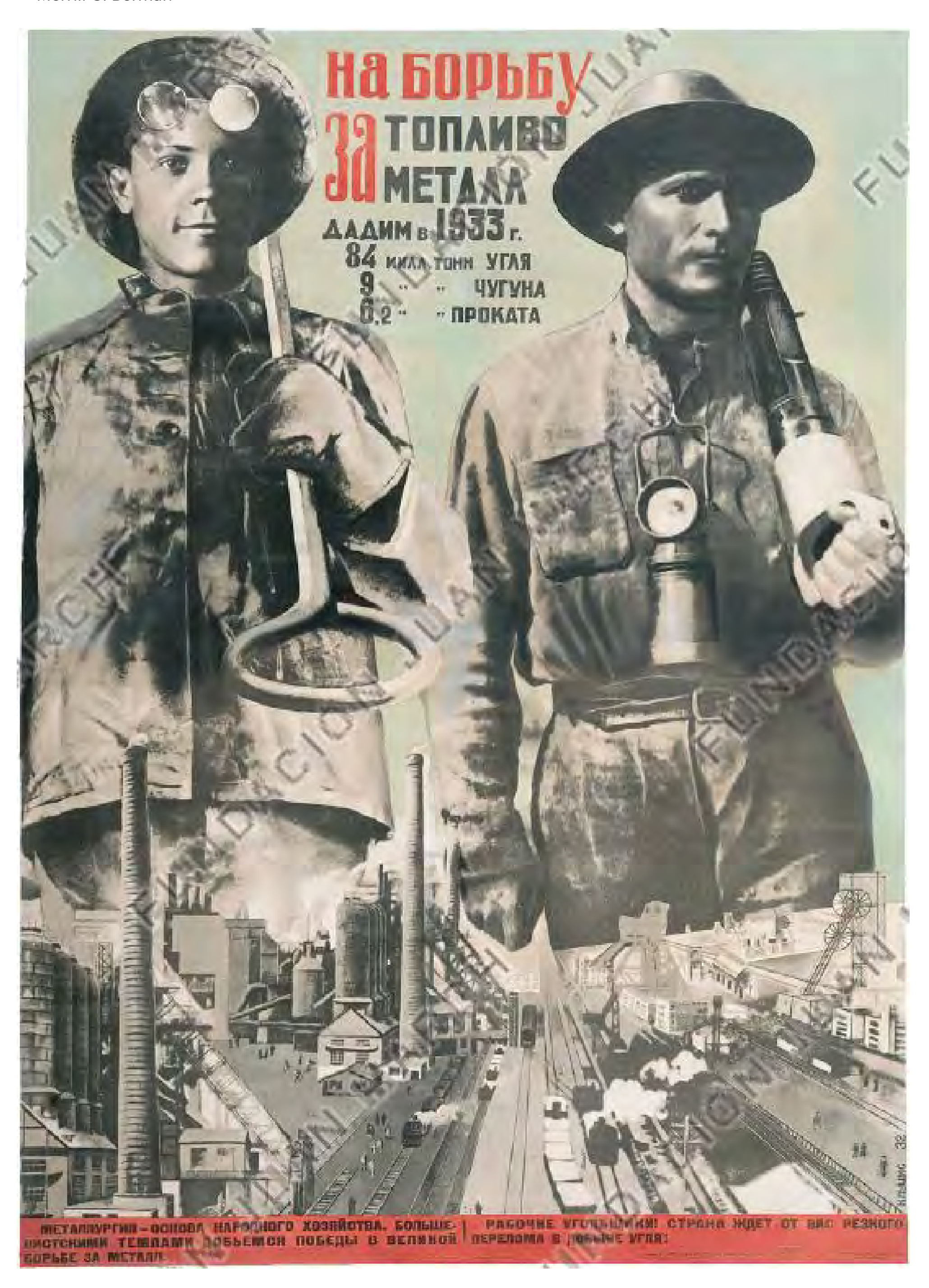
forma activa e incluso agresiva, con el arte de "galería". Hay que reconocer, sin embargo, que en la URSS los artistas no tenían otra opción que la de perseguir la realización de imágenes plásticas de masas.

El 23 de abril de 1932 el Partido Comunista (bolchevique) de la URSS publicó una resolución —"Sobre la reestructuración de las uniones de escritores y artistas"— que se considera marca el inicio del período estalinista del arte soviético. Los historiadores liberales de arte ruso normalmente interpretan esto como la victoria de la tendencia "proletaria" sobre la "intelectualidad", como una represión contra los grupos artísticos de Moscú y Leningrado que habían conservado las tradiciones anteriores a la Revolución. Sin embargo, esta resolución aboga en realidad por la disolución de las organizaciones puramente proletarias y de clase (como RAPP, Asociación Rusa de Escritores Proletarios), y por la unificación de artistas y escritores que "apoyan la tribuna del poder soviético". Está demostrado que la resolución fue mayoritariamente aceptada con entusiasmo y con un sentimiento de liberación, pues los artistas se sentían más arropados por la Unión de Artistas, que creían les ofrecería mayores oportunidades. Desde el punto de vista estructural, la Unión de Artistas aunó las diferentes tendencias en las que los distintos artistas se habían integrado hasta entonces.

Las agrupaciones artísticas, que congregaban a artistas que organizarían exposiciones colectivas, definieron la escena soviética durante la década de 1920. Algunas de ellas trataron de continuar la práctica prerrevolucionaria dirigida a un mercado privado, y de vender cuadros de las exposiciones ("Sota de diamantes" resucitó su empresa comercial prerrevolucionaria bajo el nombre de "Pintores de Moscú" de 1924 a 1926), al tiempo que otros trataban de funcionar como editores. En 1921, un grupo de simbolistas religiosos creó la asociación Mákovets en torno a un periódico privado, y colaboró con el filósofo Pável Florenski. Sin embargo, ya a mediados de la década de 1920 había quedado claro que el mercado privado no lograba consolidarse. Los grupos existían en parte gracias a los recursos de los participantes y, en mayor medida, gracias a los subsidios estatales y al patrocinio de quienes ostentaban el poder. Cuatro Artes (1925-32), donde artistas y arquitectos de tendencia neoclásica habían encontrado refugio (Vladímir Favorski, Vera Mújina, Alekséi Schúsev), se las arregló para obtener el favor de Anatoli Lunacharski. Este grupo organizaba reuniones vespertinas en casas privadas con música y lecturas literarias, y más tarde esta forma de salón musical se trasladó directamente a las exposiciones. Los artistas vanguardistas que aceptaron que el espectador individual, el cuadro y el mercado habían sido aniquilados junto con la clase burguesa se veían a sí mismos bien como un colectivo erudito (Malévich y Mijaíl Matiúshin estaban al frente de dichos colectivos en el INJUK (Instituto de Cultura Artística) de Leningrado; Filónov dirigía el grupo de Maestros del Arte Analítico), bien como una agrupación cuyo portavoz era la prensa, no la exposición (el grupo asociado al periódico *LEF*, 1923-25, y *Nuevo LEF*, 1927-28). Las declaraciones de estas organizaciones, a pesar de sus orientaciones diversas, dibujaban un único panorama: la petición de una solidaridad "familiar", cívica, un reconocimiento de la necesidad de una línea común en cada exposición, en la que las obras individuales fueran los eslabones de una misma cadena. En junio de 1930 se creó la FOSJ (Federación de Asociaciones de Artistas Soviéticos), con David Shtérenberg —director de la sección artística del NarKomPros, (Comisariado del Pueblo para la Educación)— como presidente. La FOSJ propugnaba la inserción del arte en la industria, un movimiento artístico dirigido a las masas y un método creativo colectivo. Fueron precisamente estos eslóganes los que posteriormente se emplearon en la Unión de Artistas.

La voluntad, surgida "desde abajo", de unificación de las diferentes agrupaciones estaba relacionada con el deseo de eliminar un sistema de preferencias en la distribución de las compras y pedidos estatales. De hecho, después de 1932, si no se llegó a eliminar este sistema, al menos se corrigió sustancialmente. En la Unión de Artistas, debido a la forma en que estaba estructurada, ni un solo artista se quedó sin apoyo gubernamental. En mayor o menor medida, todo el mundo recibía encargos (pagados por adelantado, y no siempre satisfechos por el artista). El estatus de un artista en este sistema no quedaba definido por la venta de sus obras, ni por la calidad decretada por los críticos, sino exclusivamente por su pertenencia a esa sociedad, a esa corporación, que rápidamente aplicaba normas estrictas tanto para las solicitudes de ingreso como para las renuncias de los miembros. Si no se pertenecía a la Unión de Artistas, era necesario encontrar fuentes de ingreso alternativas (por ejemplo, la docencia semilegal) y renunciar a las exposiciones de carácter público. El poder oficial en la URSS, en contra de la opinión generalizada, nunca reprimió la producción de arte en estudios privados, sino que controlaba su distribución a través de las exposiciones y las reproducciones. La identificación del arte con 'el arte que podían compartir las masas', derivó en una división entre aquellos artistas a los que se les permitía el acceso a los canales de distribución y aquellos a los que se les denegaba dicho acceso (como Malévich, Matiúshin y Filónov en los últimos años) y que mostraban una actitud más prudente hacia este sistema. Fue esta situación la que dio lugar al arte extraoficial de la década de 1960, cuyo estatus se asemejaba al de la ciencia experimental, pues no llegó a alcanzar la producción.

Gustav Klutsis. Sín título, 1933. Cartel. Litografía, 137,1 x 99 cm. Colección Merrill C. Berman





Portada de *Iskusstvo v massi*, nº 2 (10), 1930. Archivo España-Rusia [CAT. 146]

"I. V. Stalin y A. M. Gorki. 25 de septiembre de 1932, se cumplieron 40 años de la actividad literaria y revolucionaria de A. M. Gorki". Página interior del libro *Stalin*, 1939. Fundación José María Castañé [CAT. 236]

Para entender la particularidad del arte soviético como un tipo de arte colectivizado —que desde el punto de vista estructural se asemeja a la particularidad de la propia URSS— es necesario reconocer que los artistas del período estalinista (exceptuando a los de las décadas de 1960 y 1970) estaban en el país de forma voluntaria. Quienes se habían opuesto categóricamente a la política bolchevique (como la mayoría de los artistas de los antiguos círculos de la corte zarista, incluido Ilyá Repin) o se habían orientado hasta entonces hacia el mercado internacional (Naúm Gabo, Vasíli Kandinski, Marc Chagall, Aleksandra Ékster) habían abandonado el país con bastante rapidez, una opción que permaneció abierta a lo largo de la década de 1920. Aquellos que se quedaron compartían la noción de arte soviético y la idea de que los principios de su organización debían ser diferentes de los del arte burgués. Ródchenko lo expresó de esta forma (en París en 1925): "…necesitamos permanecer unidos y construir nuevas relaciones entre los trabajadores que realizamos labores artísticas. No lograremos organizar una nueva vida cotidiana [es decir, una nueva vida social, N. del Ed.] si nuestras relaciones se asemejan a las de los bohemios de Occidente. Ese es el *quid* de la cuestión. Lo primero es nuestra vida cotidiana. Lo segundo es levantarnos y permanecer firmemente unidos y creer los unos en los otros"[10]. Para Ródchenko, las obras concretas del nuevo arte eran menos importantes que las relaciones, unas relaciones que no buscaban simplemente un nuevo arte para la vida, sino que, y esto era muy importante para él, que fueran generadas por este nuevo arte: el lenguaje de la amistad, de la intimidad, del amor.

El arte entendido como tal no requiere un crítico ocioso, sino partícipe, un miembro de una comunidad que demuestre lealtad hacia su propio grupo. En 1937 Ródchenko escribió en su diario: "hay que hacer algo muy cálido, humano, para toda la humanidad… No hay que ridiculizar al hombre, sino acercarse a él



íntimamente, atentamente, con ternura maternal… La maternidad. La primavera. El amor. Los camaradas. Los niños. Los amigos. El maestro. Los sueños. La alegría, etc."[11]. Se trata de una descripción bastante precisa, no sólo de los temas, sino también de la estética del realismo socialista: una estética de lo positivo.

El lenguaje de la lealtad

un arte que basa su estética en la construcción de relaciones sociales colectivas y que muestra bastante indiferencia hacia la obra individual, representa un realismo socialista más cercano a las obras de Joseph Kosuth que al realismo. No es fácil aceptar esta premisa, puesto que generalmente las obras del realismo socialista tienen una apariencia muy material: pintura pastosa con un marco contundente, muy lejos de la estética lacónica del conceptualismo. Muchas de las figuras destacadas del realismo socialista —Serguéi Guerásimov, Fiódor Bogorodski, Aleksandr Deineka, Yuri Pímenov, Ilyá Mashkov, Piótr Konchalovski— iniciaron sus carreras en los círculos del arte abstracto, o al menos mientras el recuerdo de los VJUTEMAS seguía vivo. Entre las décadas de 1930 y 1950 la evolución del naturalismo a la abstracción, que a menudo se identifica con la historia del modernismo, se invierte en la obra de estos y otros artistas. Las líneas y los planos se hacen incluso menos expresivos, los colores menos brillantes, la estructura de la composición menos obvia. El realismo socialista —en general y en la obra de artistas individuales— se convirtió en un método cada vez más impreciso y opaco, que podía entenderse como una singular forma de laconismo pero cuyo principal objetivo era el espectador.

Si el modernismo del capitalismo formuló un lenguaje crítico específico (minimizador, reduccionista), el modernismo del socialismo —el realismo socialista— persiguió una alternativa construida conscientemente, que formulaba un lenguaje de positivismo. Mientras el modernismo expresa distancia y alienación al exponer el método, esta crítica del medio desaparece por entero en el realismo socialista, en el que está absolutamente prohibido cualquier grado de simplificación de la forma. El realismo socialista se reconoce sobre la base de esta característica, y se podía presuponer que este era, en efecto, su programa estético. La típica crítica soviética de la forma de una obra determinada no estaba relacionada con un estilo imperfecto, sino con la propia presencia de dicho estilo. Pintar con el mínimo indicio de aproximación al "cubo, el cono y la pirámide" de Cézanne (cuyo legado fue determinante para la pintura rusa después de 1910) era perseguido, porque a los jóvenes comunistas se les prohibía dibujar con tanta "ausencia de vida". El "énfasis desmesurado del método", el "deleite del color", la "exageración de las cualidades decorativas", y el "énfasis desmedido" de cualquier elemento desacreditaba a una obra y la calificaba de inapropiada para el realismo socialista, cuya obra ideal, al parecer, no debía tener, en definitiva, ninguna cualidad. Esta descripción se aplica a la estética de un cuadro pintado a partir de una fotografía (como el retrato de Stalin de Filónov, aunque también la pintura del académico Isaak Brodski, que era un gran admirador de Filónov), pero también engloba al arte que se había apropiado de los "clásicos", un conglomerado de estilos históricos trivializados. La evolución que partía del cubismo y del estricto estilo post-constructivista hacia el realismo, mediante un gesto de aprobación hacia los clásicos, la habían llevado a cabo, en la década de 1930, Alexandr Deineka en pintura y Vera Mújina en escultura. La transformación más extendida, sin embargo, fue el impresionismo —la última frontera antes de la pintura de Cézanne, con quien se inició el énfasis en el medio—, pero únicamente el impresionismo con un color "contaminado" conscientemente y unas pinceladas inexpresivas, vagas. A pesar de que el impresionismo francés fue duramente juzgado por la crítica soviética, en la práctica, pilares de la pintura oficial de la talla de Aleksandr Guerásimov, Vasíli Yefánov y Borís

V. Ivánov. *Los esclavos enderezan la espalda*, 1939. Tarjeta postal, 14,4 x 10 cm. Iskusstvo, Moscú. Fundación José María Castañé

Aleksandr Deineka. *La charla de la brigada del koljós*, 1934. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo [CAT. 223]



Ioganson (por no mencionar los millones de artistas menos conocidos) emplearon precisamente este estilo indeterminado, y fue justamente esta la dirección que tomó el estilo "fluido" y académico del siglo XIX, poco común en el arte soviético, para transformarse. Este "estilo sin estilo" resultó menos vulnerable ante las críticas y, por lo tanto, en las décadas de 1940 y 1950 adquirió el estatus de arte oficial. Ya a finales de la década de 1920 Anatoli Lunacharski elogió las nuevas pinturas de la vida rural de Piótr Konchalovski (uno de los pioneros de este estilo) por el hecho de que resultaba obvio, a primera vista, que sus campesinos no eran ricos ni pobres, sino de clase media.

El significado social de este tipo de pintura descansa en la premisa de la naturaleza lacónica del espectador, al que se priva de la oportunidad de asumir una actitud crítica frente a una obra determinada. Tal y como Clement Greenberg demostró en sus obras clásicas, el modernismo practica "la autocrítica del arte" en las formas del arte, y por lo tanto incide, de forma concreta, en los fundamentos de dicha crítica, los criterios. Son precisamente estos criterios —el color, la forma, la línea— los que la pintura modernista manifiesta de una forma cada vez más pura, como si se anticipara a la labor del crítico. Pero si estos medios no se identifican explícitamente —de modo especial cuando asumen una forma tan radical como en el realismo socialista—, entonces la obra resultará ser sobre todo "nada en absoluto"; invulnerable a la crítica, no hay nada que decir sobre ella. Quien haya tratado de observar con atención una obra del realismo socialista estará muy familiarizado con el sentimiento de profunda frustración y mutismo temporal.

El proyecto del arte como medio para paralizar las acciones u opiniones excesivamente individualistas también era notorio en el arte ruso anterior. Fiódor Vasíliev, un paisajista ruso del siglo XIX, miembro del movimiento Los Ambulantes, que murió joven, estaba extraordinariamente interesado en la teoría. Soñaba con dibujar un paisaje que pudiera detener a un criminal que había decidido cometer una maldad. El suprematista Malévich aspiraba a pintar de forma que las "palabras se detuvieran en los labios del profeta". El realismo socialista pretende paralizar (no movilizar ni hacer propaganda, como se cree normalmente) y, lo que viene a ser lo mismo, colectivizar, y de este modo se presenta como el precursor de la publicidad internacional contemporánea cuyo objetivo no es persuadirnos de que compremos, sino evitar preguntas acerca de la calidad y la utilidad, es decir, cercenar el juicio crítico.

Tal vez este sea el efecto principal de la distribución masiva: con su instantaneidad, desdibuja, resta importancia a cualquier "autocrítica de los medios". Tal vez se ha exagerado mucho la idea del potencial crítico del modernismo en su conjunto. Entre las raíces del modernismo está el fanatismo del artista, que se concentra en las cosas que ama y a las que es leal (y sobre las que no tiene dudas). Tal vez el término más apropiado para definir la posición del artista entre la apología eufórica y la crítica es la "sátira-proeza", que acuñó el proyeccionista Solomón Nikrítin.

El intento de evitar tematizar los medios intrínsecos a la obra de arte podría estar relacionado con el hecho de que la propia obra empieza a entenderse como un medio, como una imagen integral que instantáneamente desempeña la labor de "encender/apagar" un discurso determinado. En el mundo contemporáneo se trata, ante todo, de una característica de la publicidad, que se considera como la versión "aplicada" del arte moderno. "La poesía y el arte dejan de ser los objetivos, se convierten en medios (publicitarios)..." afirmaba André Breton en 1919, y sus palabras resultaron proféticas. En la década de 1930, el modelo de pensamiento crítico del modernismo internacional ya había sido reemplazado por el modelo sugerente. El modelo que había sido articulado con enorme esfuerzo intelectual en el modernismo clásico, desde Cézanne a Malévich —el vector teleológico del arte y sus medios—, se mezclaba de nuevo con un esfuerzo no menor, en un intento por deconstruir la diferencia en el arte de la década de 1930 —ya se tratase del realismo socialista, ya del surrealismo francés—. La línea, la pintura, el plano —emancipados en la pintura abstracta— resurgen para sumirse en una nueva conectividad, que resulta tan grotesca que, al igual que la "sátira-proeza", se autoconsume.

Las imágenes plásticas de masas del actual mundo corporativo internacional, satisfactoriamente colectivizado —la fotografía, la publicidad, el cine, el vídeo— son, en general, herederas de esta estética. Sin Malévich no existiría el arte contemporáneo, pero sin él tampoco existiría el realismo socialista, y sin este último no existiría la propaganda visual contemporánea —comercial, ideológica, o de cualquier otro tipo—, cuyo objetivo pragmático se pierde en el laberinto de un todo sugerente.



---

1. *Texto publicado por primera vez en Borís Groys y Max Hellein (eds.), *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era*. Fráncfort: Schirn Kunsthalle; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, pp. 85-105. Se publica con autorización del autor y del editor.
2. "Zhívopis Malévicha iz sobrániya Rússkogo muzéya. Problemy tvórcheskoi evoliútsii"; cita en Yelena Basner, *Kazimir Malévich v Russkom muzéye*. San Petersburgo: Palace Editions, 2000, p. 15.
3. Varvara Stepánova, *Chelovék ne mózhet zhit bez chuda: Pisma, poetícheskiye ópyty, zápisi judózhnika*. Moscú: Sfera, 1994, p. 62.
4. Ibíd. p. 78.
5. Cf. Kasimir Malévich, *Sobrániye sochinéniy v 5 tomáj*. Moscú, 1998, vol. 2, p. 62.
6. Vasili Rakítin, "Kazimir Malévich: Pisma s Západa", en *Rússkiy avangard v krugú yevropéiskoi kultury*. Moscú: Radiks, 1994, p. 440.
7. Charlotte Douglas fue la primera que propuso volver a fechar obras posteriores de Malévich. Sobre este tema en general, cf. Basner, op. cit.
8. Kasimir Malévich, "Mir kak bespredmétnost", en K. Malévich, op. cit., vol. 2, p. 38.
9. Cita de Irina Lébedeva, "«Projectionism» y «Electroorganism»", *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-garde 1915-1932* [cat. expo., The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, etc.]. Nueva York: Guggenheim Museum, 1992.
10. Vladímir Jlébnikov, "Radio", en Charlotte Douglas (ed.), *Collected Works of Velimir Khlebnilov*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1987, 2 vol. Aquí vol. I, pp. 392-396 .
11. Aleksandr Ródchenko, *Ópyty dliá búduschego: Dnevnikí, statyí, pisma, zapiski*. Moscú: Grant, 1996, p. 160.
12. Ibíd., p. 199.

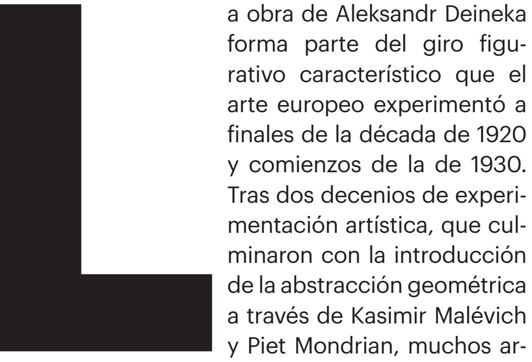


Aleksandr Deineka: el eterno retorno del cuerpo atlético

Borís Groys

Fundación Juan March


Работать, строить
и не ныть!
Нам к новой жизни
путь указан.
Атлетом можешь
ты не быть,
Но физкультурником —
обязан.



La obra de Aleksandr Deineka forma parte del giro figurativo característico que el arte europeo experimentó a finales de la década de 1920 y comienzos de la de 1930. Tras dos decenios de experimentación artística, que culminaron con la introducción de la abstracción geométrica a través de Kasimir Malévich y Piet Mondrian, muchos artistas europeos y rusos proclamaron un "regreso al orden": un resurgimiento de la tradición pictórica figurativa. El cuerpo humano se convertía, una vez más, en el motivo central del arte. Aunque la obra de Deineka celebra el regreso del cuerpo, su arte —contemplado desde una perspectiva histórico-artística– continúa siendo un fenómeno singular. Esta singularidad está relacionada con el concepto específico del cuerpo humano que tenía Deineka. A diferencia de los surrealistas franceses, no interpretaba el cuerpo como un objeto de deseo; más bien se trata de un cuerpo asexuado, inexpresivo, incluso se podría decir que abstracto. Es más, no funciona como portador de distinciones sociales –análogo al del movimiento alemán Neue Sachlichkeit [nueva objetividad]– ni como símbolo de la nostalgia neoclasicista, como es el caso del Novecento italiano. En su lugar, Deineka estaba interesado en la representación del cuerpo profesional "endurecido" y entrenado del atleta moderno. De este modo se convirtió en uno de los pocos artistas de su época en cuya obra el deporte ocupaba un lugar central y, en cierto sentido, en un modelo para el arte en general. Pero ese interés por el cuerpo atlético no dio lugar a un resurgimiento del ideal clasicista del cuerpo humano perfecto, un rasgo de muchas prácticas artísticas de su época, especialmente del arte de la Alemania nazi.

En efecto, la reintroducción del ideal clasicista del cuerpo humano la realizó el deporte con anterioridad y mucho más ampliamente que el arte. De hecho, este resurgimiento del ideal humanista clásico a través del deporte coincidió con el abandono de este paradigma en el arte de comienzos del siglo XX. El deporte moderno se convirtió en el Renacimiento de las masas. Los Juegos Olímpicos asumieron el puesto anteriormente ocupado por la pintura de salón francés. Constituyeron un intento de desarrollar a gran escala el ideal clásico de la humanidad en un momento en que la élite cultural rechazaba este modelo. Hoy en día no es el arte, sino el deporte, lo que vincula nuestra cultura con sus propias raíces antiguas. Estos lazos fueron brillantemente tematizados por Leni Riefenstahl en su película *Olympia* (1938), en cuyas primeras secuencias unas esculturas griegas antiguas se transmutan en los cuerpos de unos atletas modernos. El deporte marcó el renacimiento no sólo del cuerpo clásico sino también de las virtudes clásicas: una mente sana en un cuerpo sano, el desarrollo armónico de la personalidad humana, el equilibrio entre lo físico y lo espiritual, la entrega a los objetivos personales, la imparcialidad en la competición. Al mismo tiempo, la sensibilidad artística moderna tendía y sigue tendiendo a rechazar los ideales clasicistas de un cuerpo hermoso y una pose heroica, tildándolos de pretenciosos. Esta es la razón por la que el arte soviético oficial, que parecía insertarse en esta tradición clasicista y que ensalzaba el entusiasmo del deporte de masas, es considerado por lo general intimidante y de mal gusto. Deineka fue uno de los artistas soviéticos oficiales más célebres, destacados y de mayor éxito durante el gobierno de Stalin. Sin embargo, un espectador atento no puede pasar por alto la singularidad de su arte; de hecho, no encaja en el paradigma neoclasicista y neotradicional de su época. El tratamiento que hace Deineka del cuerpo atlético es diferente del modo en que lo interpretaban y representaban, por ejemplo, Leni Riefenstahl o Arno Breker. Esta divergencia venía impuesta principalmente por la especificidad de la ideología soviética y por la tradición de la vanguardia rusa, que Deineka continuó, aunque de forma atenuada.

PÁG. 77: Detalle de CAT. 197

Esta diferencia puede describirse del siguiente modo: Deineka no interpretaba el cuerpo atlético como un tipo de cuerpo aristocrático, cultural y socialmente privilegiado. Las ya mencionadas secuencias de la *Olympia* de Riefenstahl celebran el origen del cuerpo atlético en la tradición griega antigua. El atleta moderno simboliza aquí la vigencia eterna, inmortal y transhistórica del ideal humanista de la antigüedad grecorromana. Y el cuerpo del atleta moderno se interpreta como la reencarnación de este ideal. La ideología nacional-socialista buscaba el origen, la continuidad, la herencia y la sustancia genética, racial y transhistórica de formas de civilización históricamente cambiantes. Por el contrario, la ideología soviética creía en las rupturas históricas radicales, los nuevos comienzos y las revoluciones tecnológicas. Esta ideología pensaba en términos de clases que surgen y desaparecen históricamente según el "desarrollo de las fuerzas productivas", y no en términos de razas que permanecen idénticas a sí mismas a lo largo de las transformaciones políticas, sociales y tecnológicas.

Es evidente que el cuerpo atlético que retrata Deineka no es un cuerpo aristocrático sino proletario. Es muy obvio que no tiene su origen en la cultura superior de la era grecorromana preindustrial, sino en la relación cuasi simbiótica entre el cuerpo humano y la máquina, característica de la era industrial. Los cuerpos atléticos de Deineka están idealizados y, por así decir, oficializados. Al observarlos, el espectador no puede imaginarlos enfermos o endebles, transformándose en vehículo de deseos oscuros, decadentes y moribundos. Estos cuerpos atléticos oficializados funcionan más bien como alegorías de la inmortalidad corpórea; no la inmortalidad aristocrática de la disciplina y la tradición, sino la inmortalidad tecnificada de la maquinaria: una máquina que puede ser desechada pero que no puede morir. Deineka entiende el deporte como mímesis del trabajo industrial y el cuerpo atlético como mímesis de una máquina. Al final de este proceso mimético, el propio cuerpo humano se convierte en una máquina. Y el deporte moderno funciona como una celebración pública de esta "conversión en máquina" del cuerpo humano. Y esta mecanización fue un objetivo explícito de la vanguardia rusa, especialmente en su versión constructivista, ejemplificada por la obra de Aleksandr Ródchenko. De este modo, se puede afirmar que el arte de Deineka supone una continuación y una radicalización del proyecto de la vanguardia, y no su rechazo, como fue el caso del arte nazi. A este respecto es importante entender que la mecanización del cuerpo humano no era el resultado de una actitud "antihumanista" por parte de las vanguardias, como a menudo han considerado sus críticos. Más bien era una respuesta a la mortalidad del cuerpo humano, dada desde una visión del mundo radicalmente moderna, es decir radicalmente materialista, que rechazaba cualquier distanciamiento de la finitud corpórea que se adentrara en el reino imaginario

de lo inmaterial, lo espiritual y lo transcendente. El sueño de la inmortalidad corpórea sustituía aquí al concepto tradicional de inmortalidad espiritual. Para hacerse inmortal, el cuerpo humano "natural" tenía que hacerse artificial, semejante a una máquina. Los cuerpos atléticos de Deineka están situados en la superficie de sus pinturas y frescos de un modo que no difiere de las formas geométricas de la superficie de las pinturas de Malévich. Estos cuerpos fortalecidos por el trabajo industrial y el deporte parecen medio artificiales, y de este modo encarnan la promesa de la vida eterna. Aquí la inmortalidad no se interpreta como la prolongación de la duración de la vida individual, sino como la intercambiabilidad de cuerpos individuales debido a la falta de una "vida interior" que los haría "personales", irremplazables y, por la misma razón, mortales. Una buena analogía literaria de esta actitud postconstructivista respecto al cuerpo humano puede hallarse en el libro seminal de Ernst Jünger, *El trabajador*[1].

Por lo general, el tratado de Ernst Jünger ha sido abordado por la crítica como un texto político, un proyecto cuyo objetivo era contribuir a la creación de un nuevo tipo de estado totalitario basado en los principios de la tecnología y la organización modernas. Pero, en mi opinión, la principal estrategia del texto emana, más bien, del interés de Jünger por la cuestión de la inmortalidad, es decir, la capacidad del ser humano individual de transcender su propia muerte tras la muerte del "viejo Dios" anunciada por Nietzsche. Esta estrategia deviene particularmente evidente si tenemos presente la referencia de Jünger al tropo de la tecnología en el transcurso de su polémica contra la experiencia personal "única". Según Jünger, la noción de "experiencia personal" no sólo sirve de base para el tipo de individualismo burgués que otorgaría derechos humanos "naturales" a cada hombre, sino también para toda la trayectoria ideológica de la democracia liberal que reinó en el siglo XIX. Jünger incide en el tropo de la tecnología fundamentalmente como prueba de que la noción liberal y burguesa de la experiencia única e individual se consideró irrelevante en el siglo XX a medida que nuestra sociedad se iba organizando según las normas de la racionalidad tecnológica moderna.

Jünger emplea el término "individuelles Erlebnis" para denotar la "experiencia individual"; este término evoca una noción de vida general, puesto que *Erlebnis* procede de la palabra *Leben*, 'vida'. En su texto, Jünger sostiene que la ideología burguesa tradicional defiende el enorme valor de la vida individual basándose precisamente en su supuesta singularidad. Por esta razón los liberales consideran que la protección de la vida individual es la obligación legal y moral más elevada. Ahora bien, Jünger sostiene que la noción de tal experiencia no es válida ni valiosa en el mundo de la tecnología moderna. Sin embargo, Jünger no apela a lo individual para someterlo a un estado, nación, raza o clase. Tampoco proclama que los valores de ningún colectivo en particular sean más importantes que los del individuo. En cambio se esfuerza por demostrar que, puesto que la experiencia individual y particular ya no tiene cabida en el mundo de la tecnología moderna, el individuo como tal ya no existe. En la era tecnológica el sujeto se ha convertido en el portador de experiencias impersonales, no individuales, serializadas y estandarizadas; y su existencia también se ha transformado en algo impersonal, múltiple y duplicable.

De este modo, Jünger afirma que, en la modernidad, el público en general prefiere objetos fabricados en serie a objetos exclusivos. El típico consumidor de automóviles, por ejemplo, opta por los coches estándar, reproducidos en serie y de acreditadas marcas comerciales; tiene poco interés en poseer un modelo único en su especie, diseñado exclusivamente para él[2]. El individuo moderno sólo aprecia lo que

Aleksandr Deineka, *Después de la lucha*, 1937-42. Óleo sobre lienzo, 170 x 233 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk



ha sido estandarizado y seriado. Estos objetos reproducibles siempre pueden ser sustituidos; en este sentido, están cargados de cierta indestructibilidad, cierta inmortalidad. Si una persona destroza su Mercedes, siempre podrá comprar otra copia del mismo modelo. Jünger pretende demostrar que tenemos preferencias similares en el ámbito de la experiencia personal, hasta el punto de que tendemos a elegir lo estándar y lo concebido en serie. Las películas que mayor aceptación tienen son las que siguen una fórmula, las que se pliegan a la misma experiencia, con independencia del público al que estén dirigidas. Ir al cine, a diferencia de ir a ver a unos actores a un teatro, ya no ofrece la experiencia de un acontecimiento singular, único. Las tecnologías modernas tienen algo más que ofrecer: la promesa de la inmortalidad, una promesa garantizada por la posibilidad de duplicar y reproducir, y que después es interiorizada por el individuo moderno al estructurar en serie su propia vida interior.

La naturaleza tecnológica y seriada de la experiencia moderna produce ciertos efectos en la subjetividad humana (que es en sí misma una suma de esas experiencias); convierte al sujeto humano en intercambiable y duplicable. Jünger insiste en que únicamente estos sujetos sustituibles y condicionados por la tecnología tienen alguna relevancia o valor en nuestra época; el término que emplea para expresar este tipo de ser es "la figura del trabajador" (*die Gestalt des Arbeiters*). A fin de sobrevivir en una última y única posibilidad de superar la muerte del individuo. En este sentido, la relación de Jünger con instituciones de conservación de la memoria cultural como el museo y la biblioteca es especialmente relevante, puesto que, en el contexto de la modernidad, estas instituciones son las promesas tradicionales de inmortalidad corpórea. Sin embargo, Jünger está dispuesto a destruir todos los museos y bibliotecas, o, al menos, a permitir su destrucción. A sus ojos, estas instituciones carecen de valor para el mundo tecnológico, dado que desempeñan la función de conservar objetos únicos en su especie, que existen más allá de los límites de la reproducción en serie[3]. En lugar de mantener el museo como un espacio de experiencia estética privada, Jünger quiere que el público redirija su mirada y contemple el mundo tecnológico como una obra de arte. Al igual que los constructivistas rusos de la década de 1920, Jünger considera que el nuevo objetivo del arte es idéntico al de la tecnología, a saber, transformar estéticamente el mundo entero, el planeta entero, de acuerdo con un plan político, estético y técnico único. Los artistas vanguardistas rusos radicales también exigían la eliminación del museo tradicional como un lugar privilegiado para la contemplación del arte; junto a esta reivindicación declararon imperativo que lo industrial se considerara la única forma de arte relevante de la época. Es muy posible que Jünger hubiera recibido la influencia directa de esta estética radical. En su tratado, con frecuencia alude de forma positiva a la política estatal de los trabajadores soviéticos; pero al mismo tiempo parece influido también por el llamado "arte de la máquina" (*Maschinenkunst*) de Vladímir Tatlin, un programa artístico que introdujeron en Alemania tanto los dadaístas berlineses como figuras de la vanguardia constructivista rusa como El Lissitzky e Ilyá Erenburg. Lo que diferencia la estética de Jünger de la de los constructivistas se reduce en realidad a un único aspecto: Jünger combina los eslóganes constructivistas con su admiración por todos los aspectos culturales arcaicos y clásicos, siempre y cuando manifiesten también un grado elevado de seriación y regularidad. No sólo siente fascinación por el mundo de los uniformes militares, sino también por los universos simbólicos del catolicismo medieval y de la arquitectura griega, y es que, en definitiva, las tres tradiciones se caracterizan por su entrega a la regularidad y al serialismo.

Aquí el proyecto de inmortalidad no se entiende como un plan de supervivencia indefinidamente prolongada o de vida después de la muerte. Ser inmortal significa más bien experimentar en medio de la vida algo impersonal, algo que trasciende los límites de la propia existencia individual: algo que tiene el estatus de la eterna repetición de lo mismo. Ya Platón relacionó el concepto de inmortalidad con el estudio de las matemáticas, en especial la geometría. Los cuadrados y los triángulos son inmortales porque son repetitivos, y nuestra alma roza la inmortalidad cuando los contempla. Sin embargo, esta terminolo-





civilización tecnológica, el ser humano como individuo debe imitar a la máquina, incluso a la máquina de guerra que le destroza. Es, en efecto, esta técnica de mimetismo la que funciona como tecnología de la inmortalidad. En realidad, la máquina existe entre la vida y la muerte; aunque está muerta, se mueve y actúa como si estuviera viva. Por consiguiente, la máquina significa inmortalidad. Es muy sintomático, por ejemplo, que Andy Warhol –mucho después que Jünger, por supuesto– también deseara "convertirse en una máquina", que también escogiera lo seriado y lo reproducible como vías hacia la inmortalidad. A pesar de que la perspectiva de convertirse en una máquina pudiera parecer distópica o incluso una pesadilla para la mayoría, para Jünger, así como para Warhol, el hecho de "convertirse-en-máquina" era la

Página interior del libro *El Ejército Rojo Obrero-Campesino*, 1934. Fundación José María Castañé [Cat. 215]

Aleksandr Deineka, *Sebastopol. Establecimiento balneario "Dinamo"*, 1934. Témpera, 62,4 x 43,6 cm. Museo de Bellas Artes Púshkin, Moscú



gía platónica de inmortalidad espiritual es fácilmente reemplazable por la correspondiente terminología de la inmortalidad corpórea. El deporte funciona a través de la matematización del cuerpo humano. Cada movimiento de un atleta profesional se simula matemáticamente y después el cuerpo del atleta lo repite literalmente. En este sentido, los cuerpos atléticos de las pinturas de Deineka pueden contemplarse como sustitutos de los cuadrados y triángulos tal y como se contemplaban en las pinturas de la vanguardia rusa. En ambos casos la "experiencia personal" queda suprimida y es sustituida por la matemática impersonal de las formas y los movimientos. Deineka interpreta el deporte como una forma de superar la oposición entre el cuerpo humano y la máquina. Por supuesto, uno puede preguntarse –tal y como hizo Jünger– por qué se sigue necesitando el arte cuando el deporte lo ha sustituido de facto. Pero el museo de arte puede contemplarse no sólo como un lugar para la conservación del pasado histórico, sino también como una colección de proyectos para el futuro, de cuerpos y objetos que fueron únicos en el pasado y que permanecen únicos en el presente pero que pueden y deberían ser fabricados en serie en el futuro. Esta interpretación del museo como una colección de modelos para una futura serialización fue desarrollada en Rusia antes de la Revolución de Octubre, e influyó en muchos escritores y artistas de finales de la década de 1920 y principios de la de 1930 al proporcionarles la posibilidad de reutilizar el pasado para construir el futuro.

En este sentido es especialmente interesante la interpretación del museo dentro del contexto de la llamada "filosofía de la tarea común" que desarrolló Nikolái Fiódorov a finales del siglo XIX. Tal vez este proyecto filosófico recibiera poca atención por parte del público mientras vivió Fiódorov, pero tuvo lectores ilustres de la talla de Lev Tolstói, Fiódor Dostoyevski y Vladímir Soloviόv, fascinados e influenciados por las ideas de Fiódorov. Tras la muerte del filósofo en 1903, su obra ganó más adeptos que nunca, a pesar de quedar limitada fundamentalmente al público ruso. El proyecto de la tarea común, en resumen, consiste en la creación de las condiciones políticas, sociales y tecnológicas bajo las cuales sería posible resucitar, a través de medios artificiales y tecnológicos, a todas las personas que han vivido. Tal y como Fiódorov concibió su proyecto, representaba una continuación de la promesa cristiana de resurrección de todos los muertos con la llegada del fin de los tiempos. La única diferencia es que Fiódorov ya no creía en la inmortalidad del alma independiente del cuerpo, o al menos una inmortalidad tan "abstracta" y "exangüe" no era suficiente para él. Por otra parte, no quería seguir esperando pasivamente la Segunda Venida de Cristo. A pesar de su lenguaje en cierto modo arcaico, Fiódorov fue un verdadero fruto de su época, un producto de finales del siglo XIX. Por consiguiente, no creía en el alma, sino en el cuerpo. En su opinión, la existencia física, material, es la única forma de existencia posible. Fiódorov creía de un modo igualmente inquebrantable en la tecnología: porque todo es material, físico, todo es factible, técnicamente manipulable. Por encima de todo, sin embargo, creía en el poder de la organización social: en



Páginas interiores de *SSSR na stroike* [URSS en Construcción], nº 7-8, 1934. Fundación José María Castañé [CAT. 201]

Páginas interiores del libro *Spartakiada URSS*, 1928. Fundación José María Castañé [CAT. 189]

ese sentido era un socialista de los pies a la cabeza. Para Fiódorov, la inmortalidad también consistía en encontrar la tecnología y la organización social correctas. En su opinión, para que una persona se involucrara en el proyecto de la resurrección artificial de los muertos lo único que hacía falta era simplemente la decisión de llevarlo a cabo. En el momento en que se hubiera establecido ese objetivo, los medios se revelarían por sí mismos.

Este proyecto puede descartarse demasiado fácilmente por utópico e incluso fantástico. Pero con él Fiódorov formula explícitamente una pregunta cuya respuesta sigue siendo un tema de gran actualidad. La pregunta es: ¿cómo puede una persona concebir y desarrollar su propia inmortalidad si sabe con certeza que sólo es un cuerpo efímero entre otros cuerpos efímeros y nada más? O planteado de otro modo: ¿cómo puede una persona ser inmortal si no hay una garantía ontológica de la inmortalidad? La respuesta más simple y común a esta pregunta recomienda que simplemente abandonemos la búsqueda de la inmortalidad, nos contentemos con la finitud de nuestra existencia y aceptemos la muerte del individuo. Esta respuesta tiene, sin embargo, un defecto fundamental, y es que deja abiertas muchas incógnitas sobre nuestra civilización. Para Fiódorov, uno de estos enigmas es la institución del museo. Como acertadamente apunta, la propia existencia del museo contradice el espíritu siempre utilitarista y pragmático del siglo XIX[4]. Esto se debe a que el museo conserva con gran cuidado precisamente las cosas superfluas e inútiles del pasado que ya no tienen un uso práctico "en la vida real". El museo no acepta la muerte y el declive de esas cosas tal como son aceptadas "en la vida real". De esta forma, el museo está fundamentalmente reñido con el progreso. El progreso consiste en reemplazar todas las cosas viejas por cosas nuevas. El museo, en cambio, es una máquina de hacer que las cosas perduren, de hacerlas inmortales. Dado que cada ser humano es también un cuerpo entre otros cuerpos, una cosa entre otras cosas, los humanos también pueden gozar de la inmortalidad del museo. Para Fiódorov la inmortalidad no es un paraíso para las almas humanas, sino un museo para cuerpos humanos vivos. La inmortalidad cristiana del alma queda reemplazada en el museo por la inmortalidad de las cosas o del cuerpo. Y la Gracia Divina queda reemplazada por las decisiones y la tecnología de conservación museísticas.



Página interior del libro *Spartakiada URSS*, 1928. Fu dación José María Castañé [CAT. 189]



Aleksandr Deineka. *Carrera de relevos*, 1947. Bronce, 56 x 99 x 16 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú



AleksandrDeineka. *Corredores*, 1932-33. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo [CAT. 196]

El aspecto técnico del museo desempeñaba un papel crucial para Fiódorov, que veía una escisión interna en la tecnología del siglo XIX. En su opinión, la tecnología moderna estaba al servicio fundamentalmente de la moda y la guerra, es decir, de la vida mortal, finita. Si es posible hablar de progreso, es sobre todo en relación con esta tecnología, ya que cambia constantemente con el tiempo. También divide a las generaciones de humanos: cada generación tiene su propia tecnología y menosprecia la de sus padres. Pero la tecnología también funciona como arte. Fiódorov no entiende el arte como un asunto de gusto o de estética. La tecnología del arte es para él la tecnología de la conservación o resurgimiento del pasado. En el arte no hay progreso. El arte no espera una sociedad futura mejor: inmortaliza el aquí y el ahora. El arte consiste en una tecnología diferente, o más bien en un uso diferente de la tecnología, que ya no está al servicio de la vida finita sino de la vida infinita, inmortal. Sin embargo, al hacer esto, el arte normalmente no trabaja con las cosas en sí mismas, sino con imágenes de las cosas. Así, la labor de recuperación, redención y conservación del arte queda, en última instancia, frustrada. De ahí que el arte deba entenderse y emplearse de forma diferente: debe aplicarse a los seres humanos para que alcancen la perfección. Todas las personas que hayan vivido deben surgir de entre los muertos como obras de arte y deben conservarse en los museos. La tecnología en general debe convertirse en la tecnología del arte. Y el Estado debe convertirse en el museo de su población. E igual que la administración del museo no sólo es responsable de las posesiones de la colección del museo en general, sino también del estado impecable de cada obra de arte —asegurándose de que las obras de arte individuales se sometan a conservación cuando amenazan con decaer—, el Estado debería hacerse responsable de la resurrección y de





Páginas interiores de *SSSR na stroike*, nº 7-8, 1934. Fundación José María Castañé [CAT. 201]

Aleksandr Deineka. *Futbolistas*, 1955. Cobre, 225 x 175 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

la vida continua de los individuos. El Estado no puede seguir permitiendo que los individuos mueran de forma privada ni que los muertos descansen en paz en sus tumbas. Los límites de la muerte deben ser superados por el Estado.

Esta universalidad se alcanza equiparando arte y política, vida y tecnología, Estado y museo. Fiódorov, por el contrario, buscaba unir el espacio vital con el espacio museístico, superar su heterogeneidad, que él consideraba ideológicamente motivada más que ontológicamente anclada. Este tipo de superación de las fronteras entre la vida y la muerte no consiste en introducir el arte en la vida, sino más bien en una musealización radical de la vida: una vida que puede y debería alcanzar el privilegio de la inmortalidad en un museo. Por medio de esta unificación de espacio vital y espacio museístico, el poder biológico se despliega hasta el infinito: se convierte en la tecnología organizada de la vida eterna, una tecnología que ya no acepta la muerte del individuo ni se resigna a admitirla como su límite "natural". Un poder de este tipo ya no es, por supuesto, "democrático": nadie espera que las obras de arte que se conservan en la colección de un museo elijan democráticamente al conservador del museo que las cuidará. A medida que los seres humanos se hacen radicalmente modernos —es decir, conforme se conciben como un cuerpo entre cuerpos, una cosa entre cosas— tienen que aceptar que la tecnología organizada por el Estado los tratará en consecuencia. Esta aceptación implica, sin embargo, una crucial condición previa: el objetivo explícito de un nuevo poder debe ser la vida eterna aquí en la Tierra para todo el mundo.

Naturalmente, Fiódorov continuó describiendo su proyecto en términos cuasi cristianos. Pero se podía secularizar fácilmente, y eso es lo que precisamente le ocurrió después de la Revolución de Octubre. El sueño de una inmortalidad basada en la tecnología atrajo hacia el nuevo poder soviético a numerosos teorizadores, escritores y artistas que, de hecho, no habían mostrado mucha simpatía por el marxismo o el socialismo. Tomemos, por ejemplo, a Valerián Muraviόv, que, de enemigo feroz de la Revolución Bolchevique pasó a ser su defensor en el momento en que creyó haber descubierto en el poder soviético una promesa del "poder sobre el tiempo", es decir, de la producción artificial de la eternidad. Él también consideraba el arte como un modelo para la política; también contemplaba el arte como la única tecnología que podía vencer al tiempo; también defendía el distanciamiento de un arte puramente "simbólico" en favor de emplear el arte para convertir la sociedad entera, e incluso el espacio cósmico en su totalidad y para siempre, en objetos de diseño. Un liderazgo político unificado, centralista y global es una condición indispensable para llevar a cabo una labor semejante, y ese era el tipo de liderazgo por el que abogaba. Pero Muraviόv estaba dispuesto a contemplar al ser humano como una obra de arte de un modo muchísimo más radical que la mayoría de los autores. Consideraba la resurrección como una consecuencia lógica del proceso de copia; e incluso antes que Walter Benjamin, observó que, en condiciones de reproductibilidad tecnológica, no podía haber diferencia entre el "ser humano original" y su copia[5]. De este modo, Muraviόv buscaba purificar el concepto de humano, liberándolo de los residuos religiosos y metafísicos a los que Fiódorov y muchos de sus seguidores seguían aferrándose. Para Muraviόv el ser humano era simplemente una mezcla específica de elementos químicos particulares: exactamente igual que cualquier otra cosa en el mundo. Por esta razón esperaba poder eliminar la diferencia de género en el futuro y crear un método puramente artificial y carente de género para producir seres humanos. Así, los humanos del mundo futuro no se sentirían culpables respecto a sus ancestros muertos: deberían su existencia al mismo Estado tecnológicamente organizado que garantizaba la duración de su existencia, su inmortalidad. El concepto de museo está unido aquí a la promesa de la réplica y de la serialización.

Por supuesto, Deineka no era un teorizador y nunca se mostró como seguidor de una u otra enseñanza específica sobre la inmortalidad secular. Obviamente, no estaba interesado en discursos teóricos, y además era demasiado cauto para involucrarse en polémicas y discusiones teóricas. Esto le evitó ser víctima de las campañas ideológicas a las que, durante la época de Stalin, fue sometido insistentemente el arte soviético. Sin embargo, su obra manifiesta cierta analogía con los escritos de, digamos, Andréi Platónov, un afamado autor ruso de las décadas de 1920 y 1930, interesado en la mística impersonal del proletariado y profundamente influido por Fiódorov. En cualquier caso, los cuerpos atléticos de las pinturas de Deineka funcionan fundamentalmente como una promesa de la posterior serialización de estos cuerpos en el futuro comunista: a través del trabajo y el entrenamiento continuo. Aquí el arte es contemplado como un proyecto para la vida eterna, transhistórica y futura: en la mejor tradición de la vanguardia rusa y del realismo socialista soviético.

---

1. Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982. Edición española: El trabajador. Dominio y figura. Barcelona: Tusquets, 2003.
2. Ibíd., p. 133.
3. Ibíd., p. 206 ss.
4. Véase Nikolai Fiódorov, "Das Museum, sein Sinn und seine Bestimmung", en Borís Groys y Michael Hagemeister (eds.), *Die Neue Menschheit, Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fráncfort: Suhrkamp Verlag, 2005, pp. 127-232. Este catálogo incluye un apartado documental, en el que se recoge una traducción española del texto original ruso (D2).
5. Cf. Valerian Muraviόv, "Die Beherrschung der Zeit als Grundaufgabe der Arbeitsorganisation", en *Die Neue Menschheit*, cit., pp. 425-81. Una traducción española del texto original ruso se incluye igualmente en el apartado documental de este catálogo (D27).



Aleksandr Deineka o la lógica procesual del sistema soviético

Fredric Jameson

Fundación Juan March





l propósito de estas líneas es situar a Aleksandr Deineka y su obra en el marco cultural, político e ideológico de su época: el socialismo en la Rusia posterior a la Revolución y en concreto el que se desarrolló durante las décadas de 1920 y 1930. No se trata de una interpretación minuciosa de la obra de Deineka –suficientemente examinada por otros autores que colaboran en este catálogo–, sino de un intento de situar su producción artística dentro del sistema que la fomentó y en el que se inspiró. A tal fin, me serviré, como término de comparación, del que puede definirse como el modelo antagónico al sistema soviético de esas décadas, el capitalismo industrial norteamericano, y de uno de los artistas que trabajaron en el contexto de ese sistema capitalista.

Utopías: modelos versus procesos

Lógicamente, debemos ser prudentes a la hora de distinguir los modelos "puros" de modos de producción —como son el capitalismo o el socialismo (o comunismo)— de su adecuación a la vida cotidiana o su desigual desarrollo. Por sí mismos, los sistemas, por el mero hecho de serlo —es decir, conceptos de sistemas— parecen imponerse de forma homogénea y generalizada; como si la tendencia imperiosa de todos y cada uno de ellos fuera la de reorganizar todo de acuerdo con su lógica dominante, reduciéndolo bien a la acumulación de dinero (capital), bien a la organización colectiva de la producción (trabajo). Pero, en cualquier caso, someter todo a la lógica del sistema es un proceso lento en el tiempo y desigual en el espacio; sea como sea, las vidas de los individuos estarán gobernadas por el sistema únicamente de un modo irregular, aunque, como es natural, todo sistema procure lograr una asimilación total (que viene a ser su propia supervivencia). No se trata de juzgar ninguno de los sistemas (aunque tales valoraciones no sólo son posibles, sino también necesarias y, en última instancia, constituyen lo que llamamos política). Es más, el permanente impulso totalizador de dichos sistemas (como Sartre lo denominó) pretende subrayar la existencia, dentro de cada uno de ellos, de sectores no asimilados, que a menudo podemos calificar de "utópicos".

Hablamos de "utópicos" no en el sentido estereotipado y representativo que convierte la "utopía" en un sistema más (y, como a menudo mantienen sus críticos, un sistema igualmente totalizador). No voy a defender aquí mi propia opinión de que esta idea de utopía implica un desacierto fundamental acerca de algo que no es una formación política ni, desde luego, en absoluto, una representación. Lo que quiero proponer es que, incluso si la utopía se emplea así, como un programa político o un sistema revolucionario, hay otro uso posible del término —Ernst Bloch fue el primero en utilizarlo—, en el que la utopía se entiende como un impulso, irresistible aunque también a menudo contenido y reprimido, que, una



PÁG. 85: Detalle de CAT. 152

Aleksandr Deineka. *En la cuenca del Don*, 1925. Dibujo publicado en la portada de *U stanká*, nº 2 (1925). Témpera y tinta china sobre papel, 29,7 x 28,8 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

y otra vez, en períodos de tiempo y espacios discontinuos, aislados y efímeros, intenta abrirse paso en medio de una vida social superficial. La posibilidad de lograrlo está sin duda vinculada a los puntos fuertes o débiles del sistema en cuestión.

A continuación esbozaré el potencial utópico de un pintor —Aleksandr Deineka— que trabajó bajo uno de los dos sistemas hegemónicos que acabo de sintetizar. Muy probablemente tanto el sistema capitalista como la producción de un artista que vivió dicho entorno resultarán más familiares al público occidental que la obra de Aleksandr Deineka. Por ello me ha parecido oportuno tratar de iluminar su figura mediante la contraposición con la de otro artista que podría considerarse su equivalente inverso o contrario análogo, su antítesis en el sistema capitalista.

En el imaginario del capitalismo

Si, debido a la ausencia de feudalismo y aristocracia en su historia, los Estados Unidos se consideran la forma más pura del capitalismo, entonces, en una visión histórica, el clímax de dicho desarrollo capitalista debe identificarse como la época actual, con sus inmensos monopolios, su extremo empobrecimiento, su división de clases, y la autonomía efectiva del capital en su ámbito financiero. Esto significa que la historia del capitalismo industrial en los Estados Unidos (desde el final de la Guerra de Secesión hasta el final de la Guerra Fría) debe considerarse un período de transición, y no se debería permitir que el concepto de mercantilización y de producción de mercancía distorsione nuestra percepción del proceso de acumulación de capital como tal.

La producción de mercancía lleva implícitos los mercados y el trabajo remunerado: perpetúa un imaginario de cosas y dinero, y una relación entre ellos que en, en una visión retrospectiva, parece casi natural. Los objetos parecen tener valor por sí mismos (una equivalencia enérgicamente rebatida por Marx). Desde el punto de vista del capital financiero actual —en el que el dinero, de aparición supuestamente natural, se ha ido transformando desde hace mucho en un capital abstracto, con flujos y reflujos que atraviesan las fronteras del sistema mundial, a ritmos prácticamente inexplicables, experimentados en la vida cotidiana únicamente por sus consecuencias— esta visión de una América de mercado, con sus fábricas y grandes ciudades, sus barrios residenciales y sus viviendas unifamiliares independientes, se ha hecho tan nostálgica y mitológica como la democracia de Jefferson en la época anterior; y, ciertamente, la república de granjeros individuales (que ya era mítica e ideológica con Jefferson) ha experimentado una especie de síntesis con la última y más urbana imagen de mercado, de tal modo que su combinación constituye hoy un espejismo regresivo, diseñado para ocultar lo que de verdad es el capitalismo (o para estimular la creencia de que es la esencia oculta detrás de la desagradable "mera aparición" del reciente capitalismo como tal). Este imaginario logra así aunar ideología y utopía, de modo que, en una época en la que nada de esto constituye la dinámica del sistema como tal, los elementos reales del pasado del capitalismo —pequeñas granjas, fábricas, mercancías como objetos que se compran y salarios como dinero recibido por el trabajo productivo— se presentan aislados y dotados de un poder cautivador y de una nostalgia profundamente ideológica. En este sentido —si bien con toda la ambigüedad a la que me referiré más adelante— podrían interpretarse algunas de las obras del artista precisionista americano Charles Sheeler (1883–1965). Es el caso de sus



FIG. 1. Charles Sheeler. *South Salem, Living Room, with Easel*, 1929. Fotografía, plata en gelatina, 19,5 x 24,4 cm. Museum of Fine Arts, Boston, The Lane Collection

FIG. 2. Charles Sheeler. *Side of White Barn*, 1915. Fotografía, plata en gelatina, 18,6 x 23,8 cm. Museum of Fine Arts, Boston, The Lane Collection





FIG. 3. Charles Sheeler. *Barn Abstraction*, 1918. Litografía, 50,2 x 64,8 cm. The Lane Collection



Ford News

Volume VIII. Dearborn, Michigan, October 1, 1928 Number 22

LOOKING PAST COKE CONVEYORS TOWARD POWER HOUSE STACKS, FORDSON PLANT.

FIG. 4. Charles Sheeler. Portada de *Ford News* 8, nº 22 (1 octubre 1928)

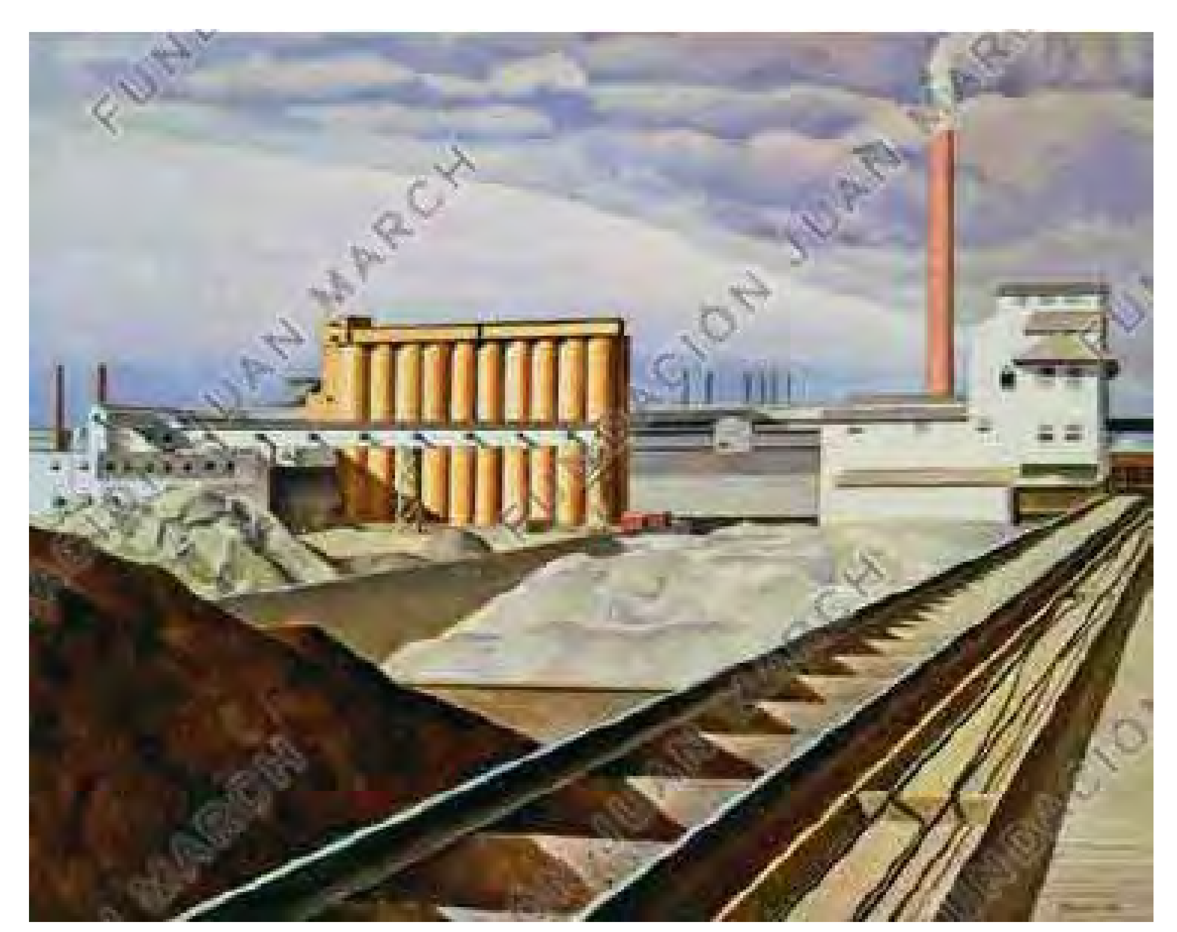


FIG. 5. Charles Sheeler.
Classic Landscape, 1931.
Óleo sobre lienzo, 63,5 x 81,9 cm. National Gallery of Art, Washington, Collection of Barney A. Ebsworth





fotografías de interiores y arquitectura *shaker* [**Fig. 1, 2**], que más tarde dibujaría en grados de abstracción aún más explícitos [**Fig. 3**] y, por supuesto, de sus fotografías de 1927 de la fábrica Ford en River Rouge, Detroit [**Fig. 4**], en su momento el mayor complejo industrial del mundo.

Ahora bien, es necesario señalar que el impulso utópico adquiere muchas formas, encuentra múltiples y variadas expresiones y salidas en cualquier sociedad o sistema de producción. En el capitalismo de Occidente, así como en la Revolución Cultural Soviética a comienzos de la década de 1920, gran parte de lo utópico halló una salida en la abstracción, pero el análisis utópico de la abstracción es demasiado complejo para insistir en él aquí.

Mientras el arte figurativo o realista sobrevivía en Occidente, a pesar de que los historiadores y conservadores de arte lo marginaran, en la Unión Soviética se convirtió en algo así como una estética estatal. Sin embargo, y volviendo al enfoque planteado al comienzo, es importante comprender cómo, en uno u otro sistema, estos tipos de representación conllevaban valores utópicos divergentes. La impresión que se obtiene es, por ejemplo, que en el capitalismo los cuerpos se representaban más a menudo en posturas ociosas, fuera de las horas de trabajo, en multitudes, bares, Coney Island, *peep shows*, concursos de belleza y otras situaciones que pretendían rechazar el trabajo o, por lo menos, de alguna forma, escapar de él. Como enseguida veremos, este no parece haber sido el caso en la Unión Soviética.

Entretanto, otro tipo de artistas expresaban un rechazo utópico hacia la sociedad comercial; y no lo hacían utilizando la figura humana, sino más bien a través del mundo de los objetos, mediante el rescate de fragmentos utópicos del pasado ruinoso de América (o de su imagen ideológica): este tipo de arte seleccionaba cuidadosamente fragmentos aislados del paisaje americano. De este modo, artistas como Charles Sheeler aislaron objetos, fábricas, casas, maquinaria y otro tipo de "cosas" [**Fig. 5**] que, de un modo casi heideggeriano —trascendentalmente purificado—, podían sugerir una trascendencia utópica de lo que, de lo contrario, sería un mundo mugriento y explotado; de esa forma forjaban un vínculo creativo con las nostálgicas ideologías sociales antes mencionadas, al tiempo que, con sus formas aerodinámicas, proclamaban una modernidad americana igualmente utópica y un parentesco con las vanguardias europeas de la época.

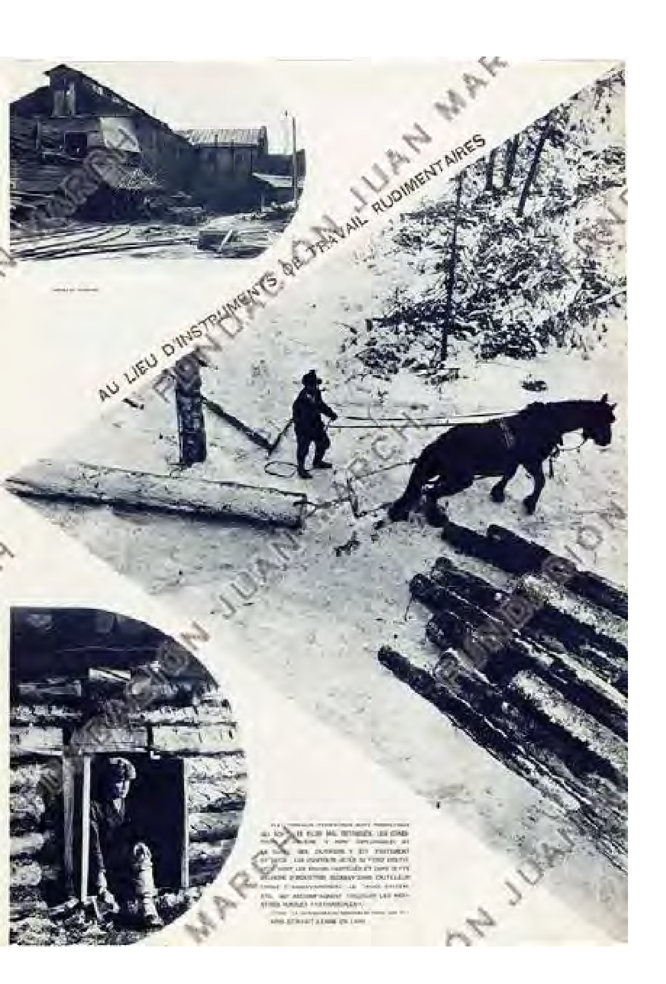
Esto por lo que se refiere a Sheeler. He tratado de contraponer este artista a Deineka, porque es obvio que esta transformación del mundo de los objetos tenía bastante poco en común con los paisajes de la frenética modernización soviética y su construcción del socialismo.

En la imaginería del socialismo

Está claro que las disputas sobre lo que fue la Unión Soviética y cuál sería la denominación más adecuada —comunismo, socialismo, capitalismo estatal, la "nueva clase", "revisionismo"— tienen gran relevancia para el futuro. En primer lugar, lo que cuestionan en particular es si es posible un modo de producción diferente, alternativo; y un debate más serio plantea la posibilidad de una estructura económica alternativa. Entretanto, ni siquiera las versiones más políti-

FIG. 6. Páginas interiores de *URSS en construction*, nº 2, febrero 1936. Colección MJM, Madrid [CAT. 128]
FIG. 7. Páginas interiores de *SSSR na stroike*, nº 7-8, 1934. Fundación José María Castañé [CAT. 201]

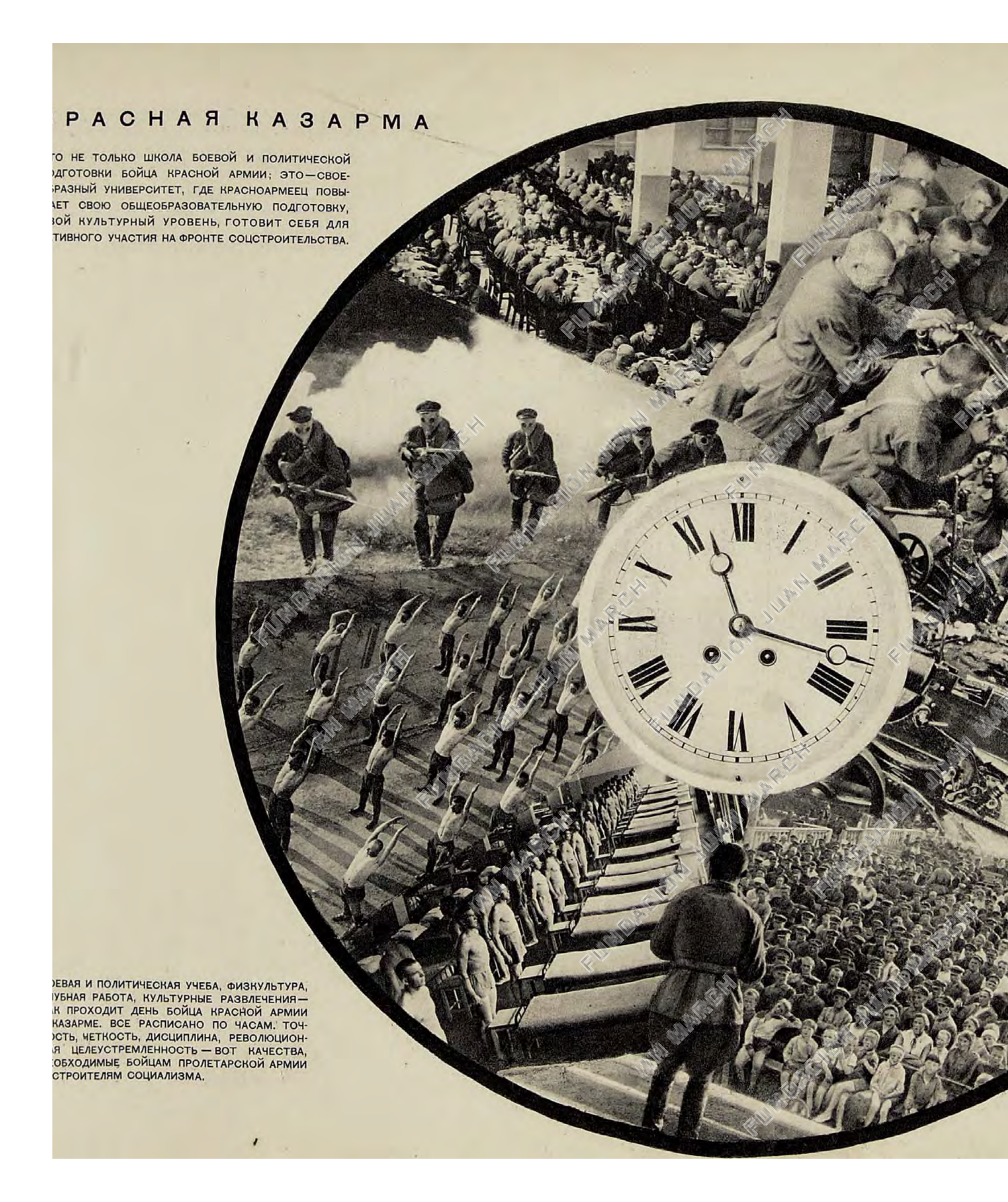
FIG. 8. Páginas interiores de *URSS in Construction*, nº 9, septiembre 1931. Fundación José María Castañé
FIG. 9. Páginas interiores de *USSR in Construction*, nº 5, 1932. Fundación José María Castañé [CAT. 114]











РАСНАЯ КАЗАРМА

ТО НЕ ТОЛЬКО ШКОЛА БОЕВОЙ И ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ОДГОТОВКИ БОЙЦА КРАСНОЙ АРМИИ; ЭТО—СВОЕ-
РАЗНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ, ГДЕ КРАСНОАРМЕЕЦ ПОВЫ-
АЕТ СВОЮ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНУЮ ПОДГОТОВКУ,
ВОЙ КУЛЬТУРНЫЙ УРОВЕНЬ, ГОТОВИТ СЕБЯ ДЛЯ
ТИВНОГО УЧАСТИЯ НА ФРОНТЕ СОЦСТРОИТЕЛЬСТВА.

ЕВАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ УЧЕБА, ФИЗКУЛЬТУРА,
УБНАЯ РАБОТА, КУЛЬТУРНЫЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ—
К ПРОХОДИТ ДЕНЬ БОЙЦА КРАСНОЙ АРМИИ
КАЗАРМЕ. ВСЕ РАСПИСАНО ПО ЧАСАМ. ТОЧ-
ОСТЬ, ЧЕТКОСТЬ, ДИСЦИПЛИНА, РЕВОЛЮЦИОН-
Я ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТЬ — ВОТ КАЧЕСТВА,
ОБХОДИМЫЕ БОЙЦАМ ПРОЛЕТАРСКОЙ АРМИИ
СТРОИТЕЛЯМ СОЦИАЛИЗМА.



cas e ideológicas de estos debates —"totalitarismo" *versus* democracia— han evitado que surja la crucial pregunta social, a saber, si en realidad, en el periodo soviético, vieron la luz nuevos tipos de relaciones sociales y colectivas, que siguen perdurando y que no son atribuibles a las explicaciones pseudoculturales desde el punto de vista de un hipotético "carácter" o tradición rusa o eslava.

Pero volvamos a nuestro artista: los elementos plásticos utópicos que deseamos atribuir a la obra de Aleksandr Deineka no requieren en realidad una posición definitiva sobre estas cuestiones, ni exigen recurrir a causas metafísicas o esencialistas más profundas. Ciertamente, podemos permanecer en el nivel de una descripción que satisfaga a cualquiera de las variadas opciones ideológicas, a saber, la hipótesis de que la realidad fundamental de la Unión Soviética fue el proceso de modernización en sí mismo, y a todos los niveles, desde la "base" hasta la "superestructura". La educación y la técnica agrícola, la burocratización y la industrialización [**Fig. 6-10**], las tecnologías de vigilancia y la experimentación artística, los "puestos de mando" del control político y económico, así como el monopolio de la violencia y la búsqueda interminable de enemigos internos y externos: estas son algunas de las nuevas posibilidades, para bien o para mal, del proceso de modernización.

La ambivalencia de la modernización

La modernización es una realidad con una compleja historia propia; y también es un concepto o una ideología con su propia historia, un eslogan o un valor: una meta establecida y celebrada (tanto por los Estados Unidos como por la Unión Soviética) y un falso ideal o espejismo condenado por los observadores críticos. En estas dos formas —realidad e ideología— la modernización es profundamente ambivalente y merece ser objeto de la misma dialéctica de sentimientos encontrados con la que Marx y Engels saludaron al capitalismo en el Manifiesto Comunista: la fuerza más productiva y al mismo tiempo más destructiva que ha visto el mundo. Y, ciertamente, la relevancia de su visión apenas sorprende, puesto que la modernización es prácticamente lo mismo que el propio capitalismo: la "destrucción creativa" de Schumpeter aplicada al trabajo, imperceptible en los mecanismos del mercado en el mundo capitalista, fue impuesta como un programa y una meta en el mundo socialista.

No se trata de resucitar las acusaciones anteriormente citadas sobre la confluencia de los dos sistemas, sino más bien de reconducirlo todo en otra dirección, en concreto hacia la naturaleza profundamente transitoria del proceso, que nos empuja hacia un futuro que no somos capaces de imaginar más que en los modos de utopía o distopía, que se excluyen mutuamente. (Entretanto, el advenimiento de la postmodernidad, antes de que el sentido propio de modernidad se haya alcanzado, lo complica todo aún más, pero de forma que no es particularmente relevante para este pintor de un época anterior). Y es que transición significa que los elementos heterogéneos de un momento determinado de un proceso en marcha pueden ser aislados unos de otros y servir de espacio para la inversión utópica. De este modo, la producción viene a ser una forma familiar de organizar y celebrar la ideología de la modernización, y puede, a su vez, presentarse y proyectarse de varias formas. La utilización conveniente del ámbito fabril permite múltiples inversiones mediante fantasías sobre la tecnología, la colectividad e incluso el stajanovismo: aquí los intereses del gobierno y del impulso utópico se superponen de un modo relajado y descuidado.

Sin embargo, Aleksandr Deineka sobrevivió a ese momento particular (y produjo unas obras magníficas a finales de las décadas de 1920 o 1930, como *Antes de bajar a la mina* (1925) [CAT. 115], *Construyendo nuevos talleres* (1926) [CAT. 116] y *Trabajadoras textiles*] (1927) [CAT. 125], así como algunos esfuerzos estandarizados más tristes). A su juicio, la productividad puede identificarse e interpelar a través de los acontecimientos deportivos, no menos institucionalizados; y lo que es capaz de celebrar es la productividad del cuerpo.

Durante mucho tiempo ha sido corriente entre los estudiosos del "totalitarismo" afirmar que la inclinación nazi hacia los deportes colectivos coincidía "significativamente" con la soviética. Pero esto es malinterpretar el significado contextual de estas dos proyecciones utópicas. Y es que si para los nazis el cuerpo idealizado se convertía en la apoteosis de la raza, y el atletismo —particularmente en sus competiciones y enfrentamientos agónicos— en el espacio donde de verdad se debía demostrar la superioridad racial, sin embargo, en el sistema soviético, como hemos debatido aquí, lo que aparece en primer plano es la productividad del cuerpo: el cuerpo atlético no es la expresión de una supremacía racial, sino la prueba de la modernidad alcanzada. Aleksandr Deineka perfecciona una especie de vitalismo de la modernización. En una época en la que el cuerpo es, una vez más, el centro de atención teórica (junto con el vitalismo propiamente dicho), su logro no debería dejar de suscitar interés.

FIG. 10. Página interior del libro *El Ejército Rojo Obrero-Campesino*, 1934. Fundación José María Castañé [CAT. 215]





OBRAS EN EXPOSICIÓN (1913–1953)

Fundación Juan March

Las obras en exposición están organizadas en tres secciones. La primera (1913-1934) traza una línea entre los orígenes de la vanguardia rusa y el doble contexto –vanguardista y revolucionario– de la obra de Deineka y del realismo socialista. En la presentación concentrada de esa línea de continuidad artística e ideológica tienen un papel relevante una serie de obras que ejemplifican bien el paralelismo entre la función de la luz en la poética de la vanguardia y la que, en la praxis del sistema soviético, asumió la electricidad. Además, esa sección presenta una serie de obras monumentales de Deineka en su contexto más propio: la industrialización y modernización técnica del país.

La concentración del trabajo de Deineka como grafista en torno a los años 20 ha aconsejado presentar en esta sección el texto de Irina Leytes sobre su obra gráfica.

La segunda parte (1935) se ocupa específicamente del encargo que Deineka recibió para el Metro de Moscú. Dado su particular interés, se ha incluido en ella un texto de Alessandro de Magistris sobre la construcción del Metro de Moscú, con detalles del proyecto encargado a Deineka, el diseño de los mosaicos para los techos de dos de sus estaciones, Mayakóvskaya y Novokutznétskaya. Cierra esa parte un ensayo de Borís Groys que resalta el aspecto simbólico de ese proyecto, en cuanto la realización más lograda de la utopía stalinista.

La tercera y última explora la dialéctica entre las pretensiones de la utopía y la realidad del sistema soviético bajo Stalin, y su impacto en la obra final de Deineka (1936-1953).

Las obras siguen un orden básicamente cronológico, desde la primera –la ópera futurista *Victoria sobre el Sol,* de 1913–, hasta la última, de 1953, el año de la muerte de Stalin. Sin embargo, dado el carácter marcadamente contextual y comparatista de la exposición, en ocasiones se ha sacrificado el estricto orden cronológico –como es obvio, sin saltos temporales excesivos– para facilitar la percepción de las evidentes relaciones visuales que se establecen entre ellas. Las obras de Aleksandr Deineka están situadas sobre un fondo negro. Sin contar con el texto autobiográfico de 1961 [CAT. 248], la primera obra de Deineka en exposición es de 1919; la última, de 1952.

I

1913-1934
De la *Victoria sobre el Sol* a la electrificación de todo el país

1. Aleksandr Deineka
Avtoportrét, 1948
[Autorretrato]
Óleo sobre lienzo
175,2 x 110 cm
Pinacoteca Deineka, Kursk



2. y 3. Kasimir Malévich y David Burliúk
Cubierta (Malévich) y contracubierta (Burliúk) del libro de Alekséi Kruchiónij, *Pobeda nad Solntsem* [Victoria sobre el Sol], 1913
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 24,6 x 17 cm
EUY, San Petersburgo
Ópera con libreto de Alekséi Kruchiónij y música de Mijaíl Matiúshin
Colección Maurizio Scudiero
Colección privada

4. El Lissitzky
Cubierta del libro de Konstantín Bolshakov, *Solntse na izlióte. Vtoraya kniga stijov* [El Sol gastado. Segundo libro de poemas, 1913-1916], 1916
Litografía, 23,4 x 19 cm
Tsentrifuga, Moscú
Colección privada

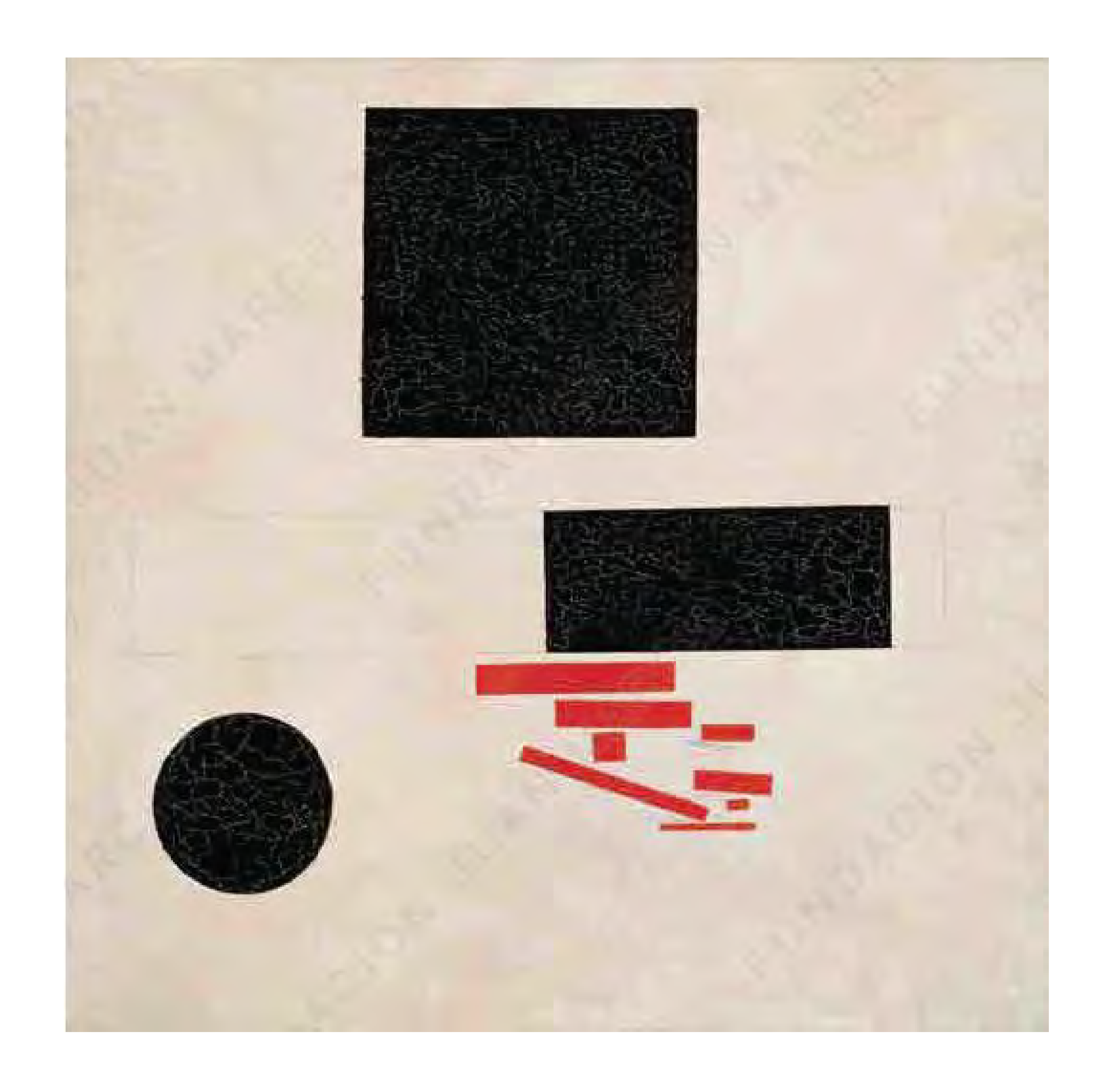
5. Kasimir Malévich
Cubierta del libro *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisni realizm* [Del cubismo y futurismo al suprematismo: nuevo realismo pictoricista], 1916
Fotolitografía, 18 x 13 cm
Editor desconocido, Moscú, 3ª ed.
Colección privada







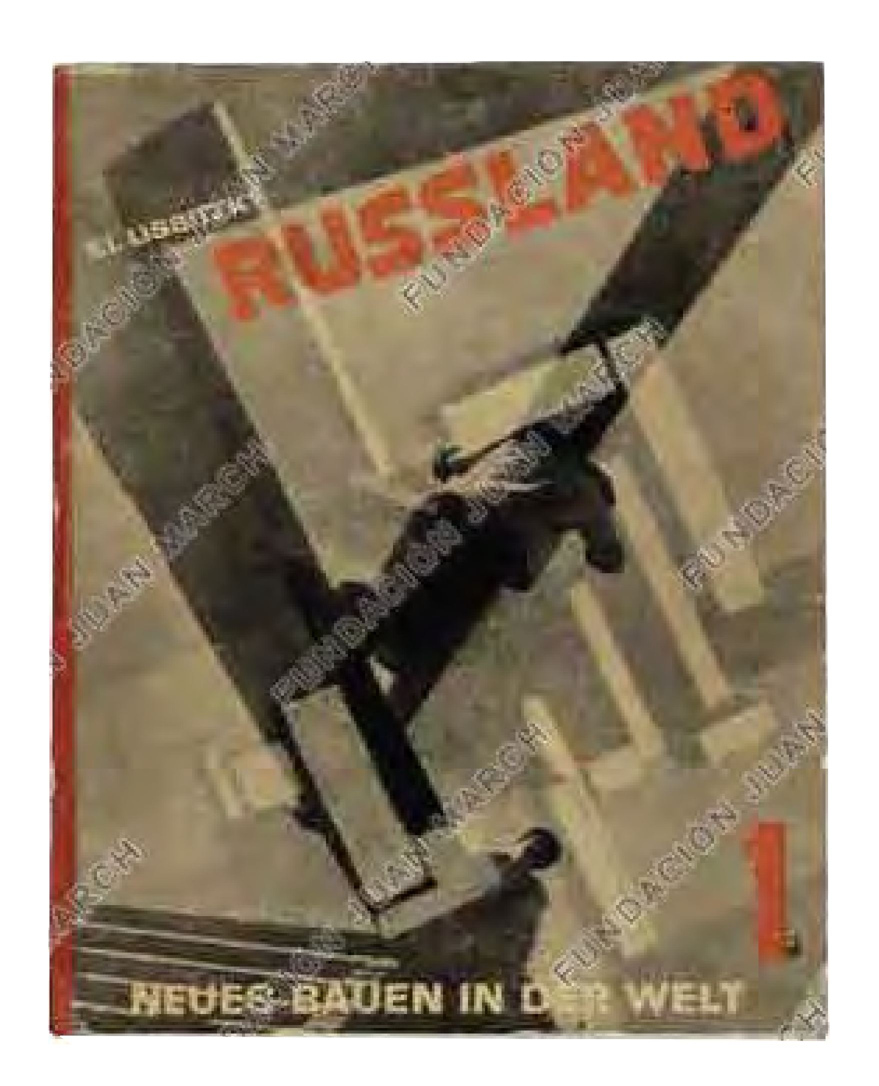


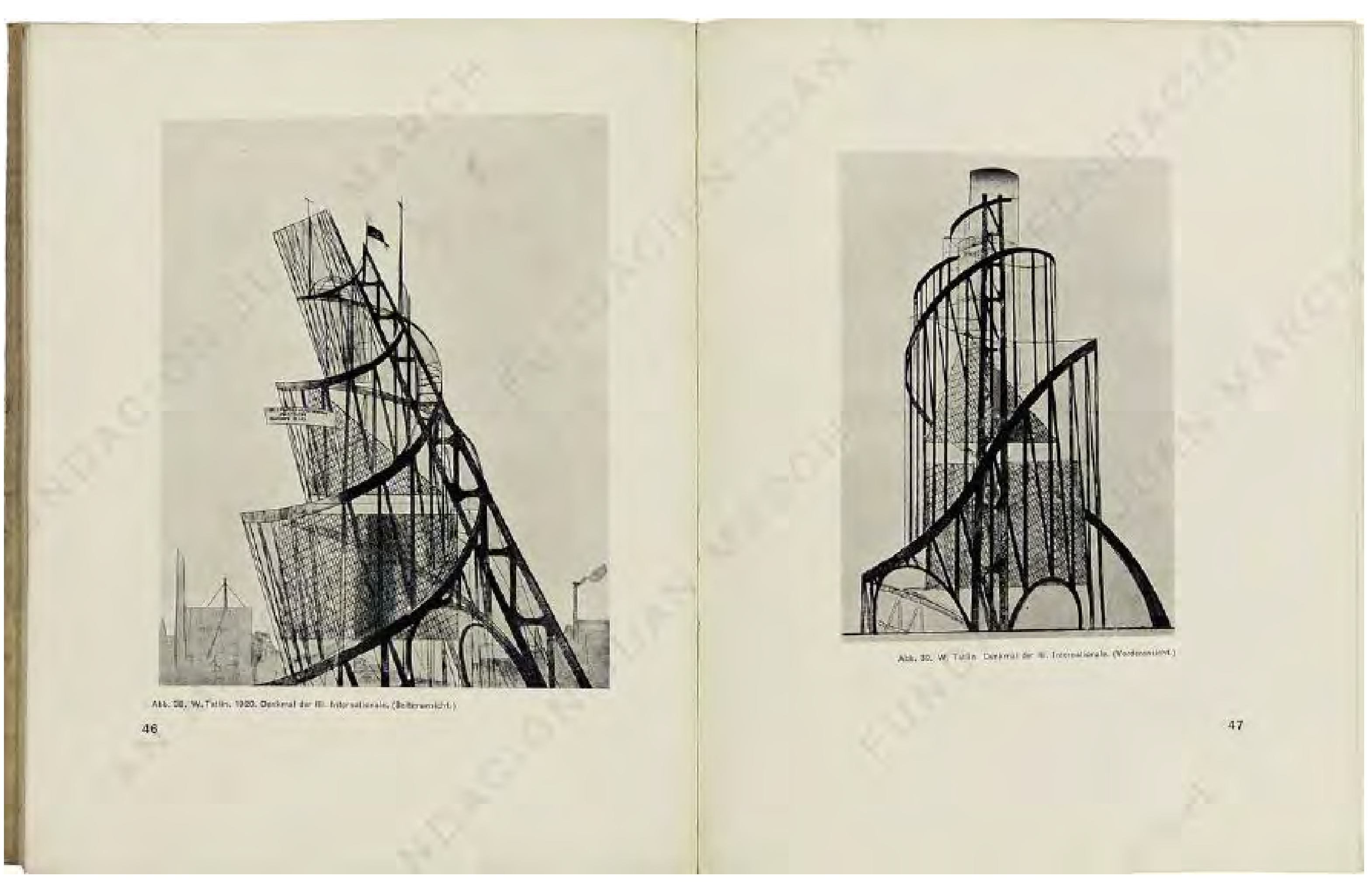


6. Kasimir Malévich
Suprematícheskaya kompozítsiya, 1915
[Composición suprematista]
Óleo sobre lienzo, 80,4 x 80,6 cm
Fondation Beyeler, Riehen, Basilea



7. Vladímir Tatlin
Kontrrelief, c 1915-16
[Contrarrelieve]
Madera, chapa, estaño y óleo
85 x 43 cm
Colección privada





8. El Lissitzky
Cubierta y diseño de *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion* [*Russland*. La reconstrucción de la arquitectura en la Unión Soviética], 1930
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 28,8 x 22,7 cm
Verlag von Anton Schroll & Co., Viena
Fundación José María Castañé
8b. Interior, pp. 46-47: Vladímir Tatlin, Monumento a la Tercera Internacional, 1920





9. Liubóv Popova
Painterly Architecture nº 56, 1916
[Arquitectura pictórica nº 56]
Óleo sobre lienzo, 67 x 48,5 cm
Colección privada

10. Liubóv Popova
Da zdrávstvuyet diktatura proletariata!,
1921 [¡Larga vida a la dictadura del proletariado!]
Boceto para cartel. Tinta, acuarela, lápiz, papel cortado, 20,1 x 24,9 cm
Colección privada

11. Gustav Klutsis
Sin título (*Krasnyi chelovek*), 1918
[Sin título (El hombre rojo)]
Litografía, 25,4 x 15,2 cm
Colección Merrill C. Berman

12. Gustav Klutsis
Vorers of the vorld unite, 1922
[¡Trabajadores del mundo, uníos!]
Linograbado, 23,4 x 13,4 cm
Boceto para un quiosco giratorio de propaganda con motivo de la celebración del IV Congreso del Komintern
Colección Merrill C. Berman

13. Valentina Kuláguina
Sin título, 1923
Litografía, 22,8 x 15,2 cm
Anotado en la parte superior: 1923—V. Kuláguina—Litografía / 32 / K.V. 1923
Colección Merrill C. Berman







16. *Ustróyte nedéliu krásnogo podarka vezdé y vsiúdu*, c 1920 [Organizad por doquier la “Semana del regalo rojo”]
Estampa planográfica, 23,7 x 46 cm
Colección Merrill C. Berman

17. *Organizátsiya proizvódstva–pobeda nad kapitalistícheskim stróyem*, c 1920 [La organización de la producción es la victoria sobre el régimen capitalista]
Estampa planográfica, 23,7 x 46 cm
Texto: ¡Proletarios de todas las naciones, uníos!
Colección Merrill C. Berman





14. El Lissitzky
Klínom krásnym bei bélyj, 1919
[Derrota a los blancos con la cuña roja]
Litografía, 23 x 19 cm
Colección Merrill C. Berman





15. El Lissitzky
Proun, c 1922
Óleo sobre lienzo
50,5 x 40,5 cm
Colección Azcona, Madrid

18. y 19. Kasimir Malévich
Ilustraciones de su libro *O novyj sistemaj v iskusstve. Státika i skórost*
[Sobre los nuevos sistemas en el arte. Estáticos y velocidad], 1919
Litografías, 22 x 18 cm
Artel judózhestvennogo trudá pri Vitsvomas, Vítebsk
Cubierta de El Lissitsky a partir de grabados en madera realizados por Kasimir Malévich
Colección José María Lafuente
Colección privada









20. Kasimir Malévich
Suprematístskaya kompositsiya, c 1919
[Composición suprematista]
Lápiz sobre papel, 22,5 x 14,5 cm
Colección privada

21. Pitilleras de hombre y mujer, c 1920
Acero esmaltado (verde) y latón dorado y esmaltado (negra)
10 x 8 x 1 cm
Archivo España-Rusia





22. Kasimir Malévich
Sportsman, c 1923
[Deportista]
Lápiz y acuarela sobre papel
25,2 x 15,2 cm
Colección privada



23. Natán Altman
Klub judózhnikov, 1919
[Club de artistas]
Linograbado, 15,9 x 23,8 cm
Colección Merrill C. Berman

24. Natán Altman
Krásnyi Student, 1923
[Estudiante rojo]
Diseño para portada de revista. Tinta y crayón, 39,2 x 29 cm
Priboy, Petrogrado
Colección privada

25. Natán Altman
Lenin. Risunki, 1920 [Lenin. Dibujos]
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 23,5 x 19 cm
IZO Narkompros, Petrogrado
Colección privada





26. Aleksandr Ródchenko
Konstrúktsiya, 1919
[Construcción]
Óleo sobre madera, 37,5 x 21,5 cm
Colección privada



27. Aleksandr Ródchenko
Portada de *LEF: Levy front iskusstv* [LEF: Frente Artístico de Izquierdas], nº 3, junio-julio 1923
Revista. Impresión tipográfica y reproducciones fotomecánicas (fotograbado), 23,8 x 15,9 cm
GOSIZDAT, Moscú
Colección Merrill C. Berman

28. Aleksandr Ródchenko
Portada de *LEF: Levy front iskusstv* [LEF: Frente Artístico de Izquierdas], nº 2, abril-mayo 1923
Revista. Fotograbado, 24 x 16 cm
Editor: Vladímir Mayakovski
GOSIZDAT, Moscú
Colección Merrill C. Berman





29. Aleksandr Ródchenko
Otkryta podpiska na LEF, 1924
[Se inicia la suscripción para LEF]
Cartel. Litografía, 68,3 x 53 cm
OGIZ, Leningrado, Moscú
Colección Merrill C. Berman

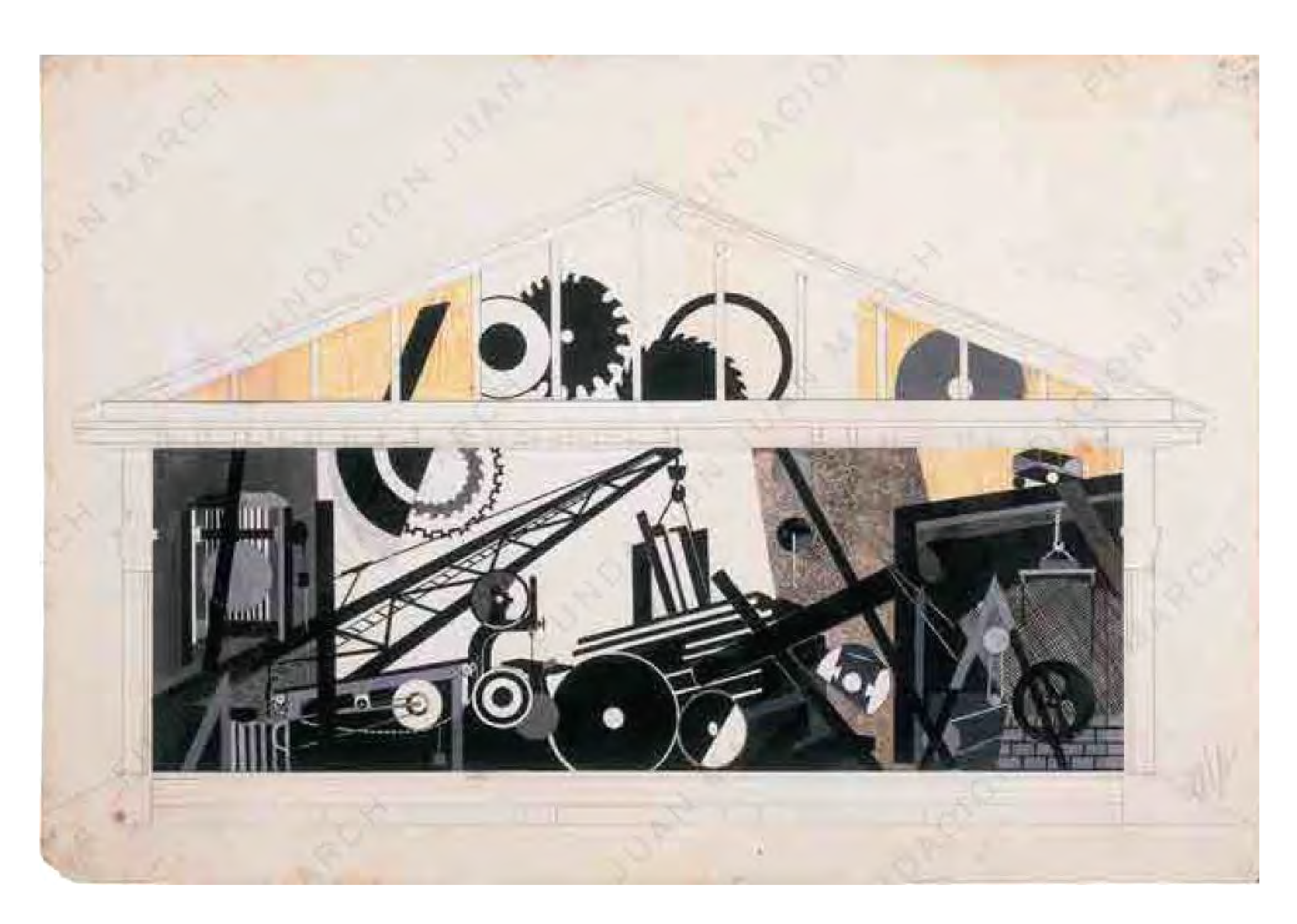


30. Anastasíya Ajtyrko
VJUTEMAS distsipliny, 1920
[VJUTEMAS. Disciplinas]
Collage: gouache, tinta y lápiz
23 x 18,7 cm
Colección privada

31. Faik Taguírov
Cubierta para una publicación de VJUTEIN, 1929
Impresión fotomecánica: fotograbado
27,2 x 22,5 cm
VJUTEIN, Moscú
Archivo España-Rusia



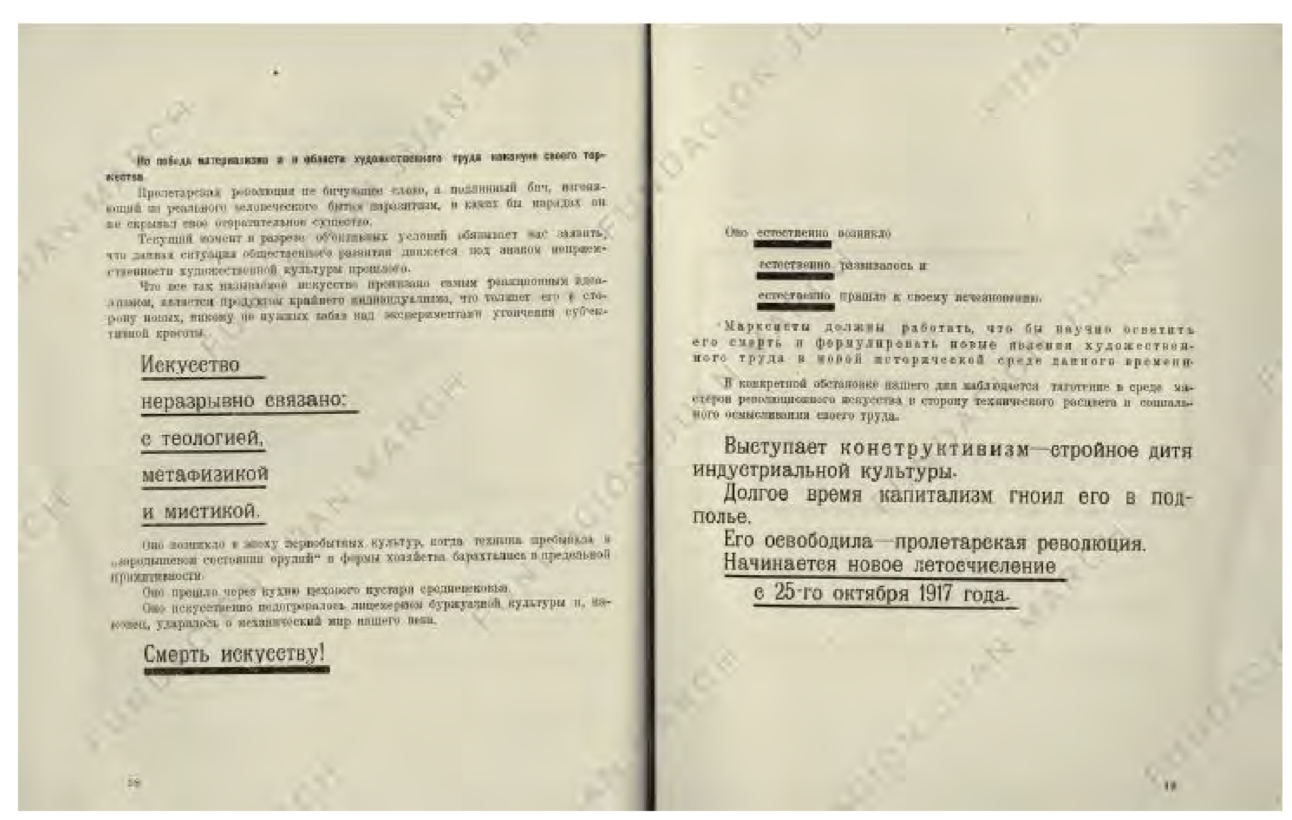




32. Aleksandra Ékster
Design for a Mechanical Engineering Pavilion, 1923
[Dibujo para un Pabellón de ingeniería mecánica]
Collage: gouache, lápiz y tinta
61 x 89,2 cm
Pabellón para la Primera Exposición Panrusa de Agricultura y Comercio, Moscú
Colección privada

33. y **34.** Alekséi Gan
Konstruktivizm, 1922
[Constructivismo]
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía
23,8 x 19,4 cm
Tverskoye izdátelstvo, Tver
Archivo España-Rusia
Colección José María Lafuente





Но победа материализма и в области художественного труда накануне своего торжества.

Пролетарская революция не бичующее слово, а подлинный бич, изгоняющий из реального человеческого бытия паразитизм, в каких бы нарядах он не скрывал свое отвратительное существо.

Текущий момент в разрезе объективных условий обязывает нас заявить, что данная ситуация общественного развития движется под знаком непримиримости художественной культуры прошлого.

Что все так называемое искусство пропитано самым реакционным идеализмом, является продуктом крайнего индивидуализма, что толкает его в сторону новых, никому не нужных забав над экспериментами утончения субъективной красоты.

Искусство

неразрывно связано:

с теологией,

метафизикой

и мистикой.

Оно возникло в эпоху первобытных культур, когда техника пребывала в „зародышевом состоянии орудий“ и формы хозяйства барахтались в предельной примитивности.

Оно прошло через кухню цехового кустаря средневековья.

Оно искусственно подогревалось лицемерием буржуазной культуры и, наконец, ударилось о механический мир нашего века.

Смерть искусству!

Оно естественно возникло

естественно развивалось и

естественно пришло к своему исчезновению.

Марксисты должны работать, что бы научно осветить его смерть и формулировать новые явления художественного труда в новой исторической среде данного времени.

В конкретной обстановке нашего дня наблюдается тяготение в среде мастеров революционного искусства в сторону технического расчета и социального осмысливания своего труда.

Выступает конструктивизм—стройное дитя индустриальной культуры.

Долгое время капитализм гноил его в подполье.

Его освободила—пролетарская революция.

Начинается новое летоисчисление

с 25-го октября 1917 года.

35. Alekséi Gan
Cubierta de *Da zdrávstvuyet demonstrátsiya býta!*
[¡Viva la demostración de la vida cotidiana!], 1923
Libro. Fotograbado e impresión tipográfica, 22,3 x 18,1 cm
Glavlit, Moscú
Colección Merrill C. Berman



36. Borís Arvátov
Iskusstvo i Klassi [Arte y Clases], 1923
Libro. Litografía, 22,8 x 15,2 cm
GOSIZDAT, Moscú
Colección Merrill C. Berman



37. *Pechát i revoliútsiya* [Prensa y Revolución], nº 4, 1923
Revista. Impresión fotomecánica
25 x 17 cm
GOSIZDAT, Moscú
Archivo España-Rusia

38. *Pechát i revoliútsiya* [Prensa y Revolución], nº 9, 1929
Revista. Impresión fotomecánica
25 x 17 cm
GOSIZDAT, Moscú
Archivo España-Rusia







39. Aleksandr Deineka
Borbá s razrújoi, 1919
[Lucha contra la destrucción causada por la guerra]
Tinta, gouache y bronce sobre papel
25,7 x 31,7 cm
Pinacoteca Deineka, Kursk

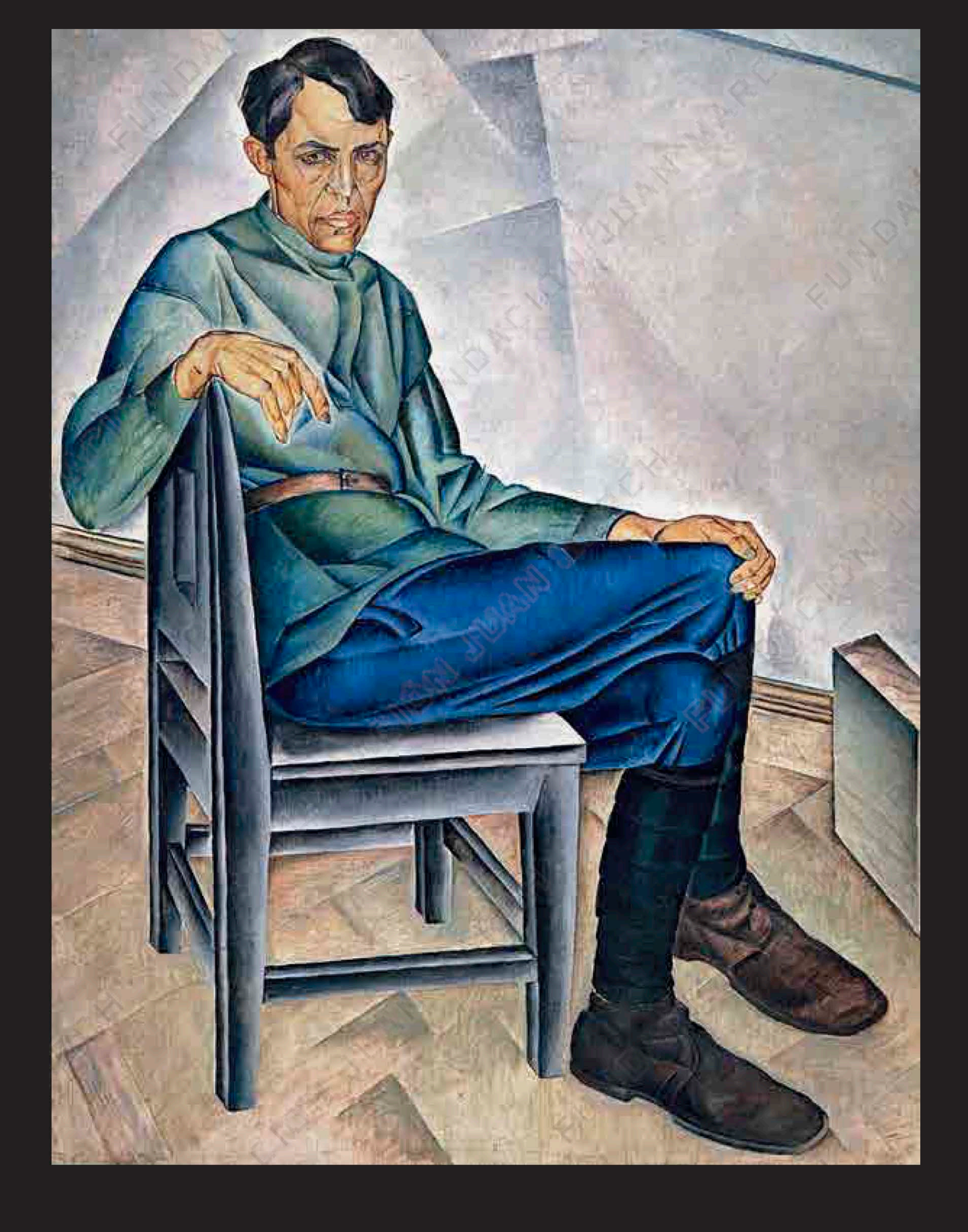
40. Aleksandr Deineka
Portrét judózhnika K. A. Viálova, 1923
[Retrato del artista K. A. Viálov]
Óleo sobre lienzo
117 x 89 cm
Pinacoteca Deineka, Kursk

41. Konstantín Viálov
Cubierta del libro de Ignati Jvóynik, *Vnéshneye oformléniye obschéstvennogo býta* [El diseño exterior de la vida pública cotidiana], 1928-30
Gouache, 23,2 x 15,2 cm
Colección privada

42. Konstantín Viálov
Maqueta para *Sovétskoye iskusstvo* [Arte Soviético], nº 1, 1930
Collage: gouache, lápiz, fotograbado y fotografía (plata en gelatina)
26,7 x 18,7 cm
IZOGIZ, Moscú
Colección privada

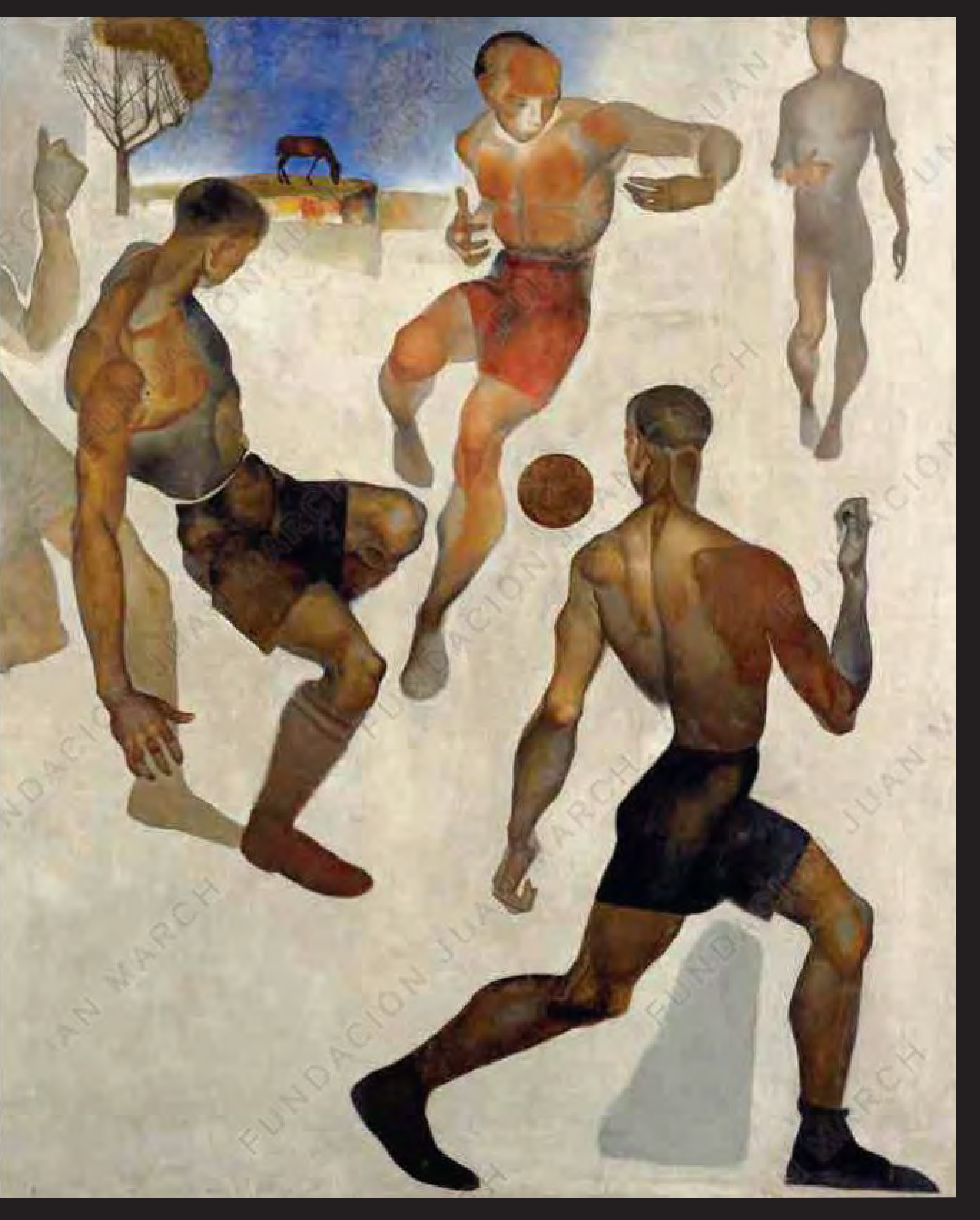






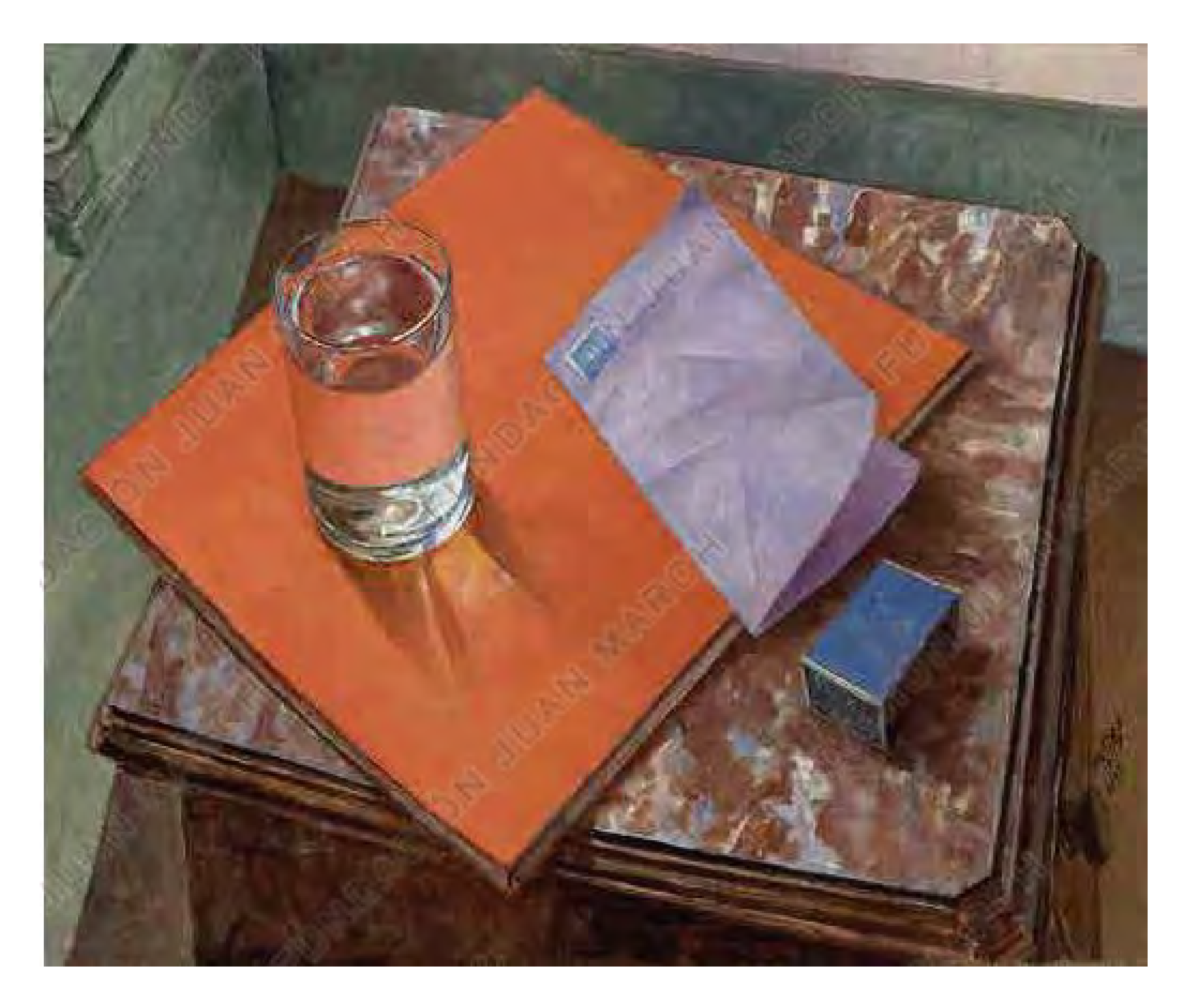
43. Aleksandr Deineka
Futból, 1924
[Fútbol]
Óleo sobre lienzo, 105 x 113,5 cm
Colección Vladímir Tsarenkov, Londres







44. Aleksandr Deineka
Dévushka, sidiáschiaya na stule, 1924
[Muchacha sentada en una silla]
Óleo sobre lienzo, 118 x 72,5 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú



45. Kuzma Petrov-Vodkin
Naturmort, 1925
[Naturaleza muerta]
Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm
Colección privada





47. Aleksandr Ródchenko
Istóriya VKP(b) v plakátaj 15. 1917, Fevrálskaya revoliútsiya, 1924
[Historia del VKP(b) en carteles 15. 1917, La Revolución de Febrero]
Cartel. Litografía y fotograbado
33 x 12,7 cm. Tirada: 20.500 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

48. Aleksandr Ródchenko
Istóriya VKP(b) v plakátaj 16. 1917, Ot fevraliá k oktiabriú, 1924
[Historia del VKP(b) en carteles 16. 1917, De febrero a octubre]
Cartel. Litografía y fotograbado
33 x 12,7 cm. Tirada: 20.500 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

49. Aleksandr Ródchenko
Istóriya VKP(b) v plakátaj 17. 1917, Oktiábrskaya revoliútsiya, 1924
[Historia del VKP(b) en carteles 17. 1917, La Revolución de Octubre]
Cartel. Litografía y fotograbado
33 x 12,7 cm
Izd-vo Kommunistícheskoi Akadémii i Muzéya Revoliútsii Soyúza SSR, Moscú
Tirada: 20.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

50. Aleksandr Ródchenko
Istóriya VKP(b) v plakátaj 23. 1921-22, Nachálo NEPa, 1924
[Historia del VKP(b) en carteles 23. 1921-22, El comienzo de la NEP]
Cartel. Litografía y fotograbado
33 x 12,7 cm. Tirada: 20.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

51. Aleksandr Ródchenko
Istóriya VKP(b) v plakátaj 24. 1923, 1924
[Historia del VKP(b) en carteles 24.1923]
Cartel. Litografía y fotograbado
33 x 12,7 cm
Tirada: 500 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

52. Aleksandr Ródchenko
Istóriya VKP(b) v plakátaj 25. 1924, Smert Lénina, 1924
[Historia del VKP(b) en carteles 25. 1924, La muerte de Lenin]
Cartel. Litografía y fotograbado
33 x 12,7 cm
Tirada: 20.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman


ИСТОРИЯ ВКП(б) В ПЛАКАТАХ
17
1917 ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ
ТРОЙКА ВОЕННО-РЕВОЛЮЦИОННОГО КОМИТЕТА
ВСЯ ВЛАСТЬ СОВЕТАМ!
ДЕКРЕТЪ О ЗЕМЛѢ
ДЕКРЕТЪ О МИРѢ
СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ
ПУЛЕМЕТЫ ОКОЛО СМОЛЬНОГО
СОСТАВ С'ЕЗДА К МОМЕНТУ ОТКРЫТИЯ
167
72
20
Изд-во Коммунистической Академии и Музей Революции Союза ССР


ИСТОРИЯ ВКП(б) В ПЛАКАТАХ
23
1921–22 НАЧАЛО НЭПа
ДИСКУССИЯ О ПРОФСОЮЗАХ
(КОНЕЦ 1920 НАЧАЛО 1921 года)
В. И. ЛЕНИН
ГОЛОД 1921 г.
Изд-во Коммунистической Академии и Музей Революции Союза ССР


1923
24


ИСТОРИЯ ВКП(б) В ПЛАКАТАХ
25
1924 СМЕРТЬ ЛЕНИНА
СМЕРТЬ ЛЕНИНА
ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ
УЛЬЯНОВ
ЛЕНИН
СКОНЧАЛСЯ
21 ЯНВАРЯ 1924 г.
ЛЕНИН В ГРОБУ В ГОРКАХ
ПОХОРОНЫ ЛЕНИНА
РОСТ ЧИСЛА ЧЛЕНОВ И КАНДИДАТОВ ВЛКСМ
РОСТ ЧИСЛА ЧЛЕНОВ И КАНДИДАТОВ ВКП (б)
ПОЛИТБЮРО Ц. К. РКП (б)
ДИСКУССИЯ ОБ УРОКАХ ОКТЯБРЯ
БЮРО ЦК КОМСОМОЛА
ДЕНЕЖНАЯ РЕФОРМА
Изд-во Коммунистической Академии и Музей Революции Союза ССР



54. Gustav Klutsis y Serguéi Senkin
Pámiati poguíbshij vozhdéi, 1927-28
[En memoria de los líderes fallecidos]
Diseño para cubierta de libro. Litografía
42,2 x 59,1 cm
Colección Merrill C. Berman



55. Bandera de la segunda columna de la calle Bolsháya Serpujóvka en la marcha para rendir honras fúnebres a Lenin en la Plaza Roja, 1924
Madera pintada. Tejido de algodón pintado a mano, 89,5 x 53 x 3,5 cm
Archivo España-Rusia

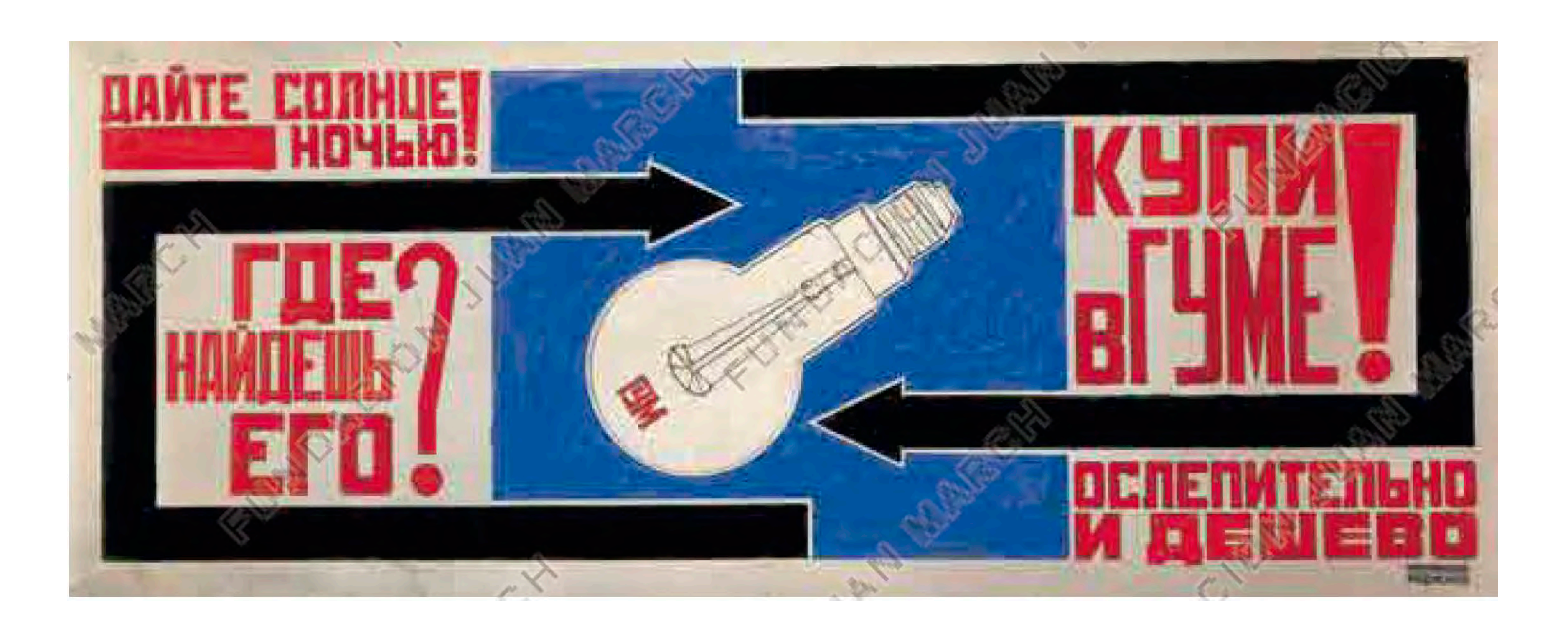
56. Dmitri Baltermants
Visita a la Tumba de Lenin, 1961
Fotografía, 61,8 x 89 cm
Colección privada

46. *Pod známenem marksizma-leninizma, pod rukovódstvom Kommunistícheskoi Pártii - vperiód, k pobede kommunizma!*, c 1920
[Bajo la bandera del marxismo-leninismo, bajo la dirección del Partido Comunista ¡Adelante, hacia la victoria del comunismo!]
Bandera. Tejido de algodón pintado a mano, 110,5 x 168 cm
Fundación José María Castañé

53. Busto de Lenin, c 1930
Escayola pintada, 29 x 16,5 x 13,5 cm
Realizado en Vsekojudózhnik, Moscú
Archivo España-Rusia



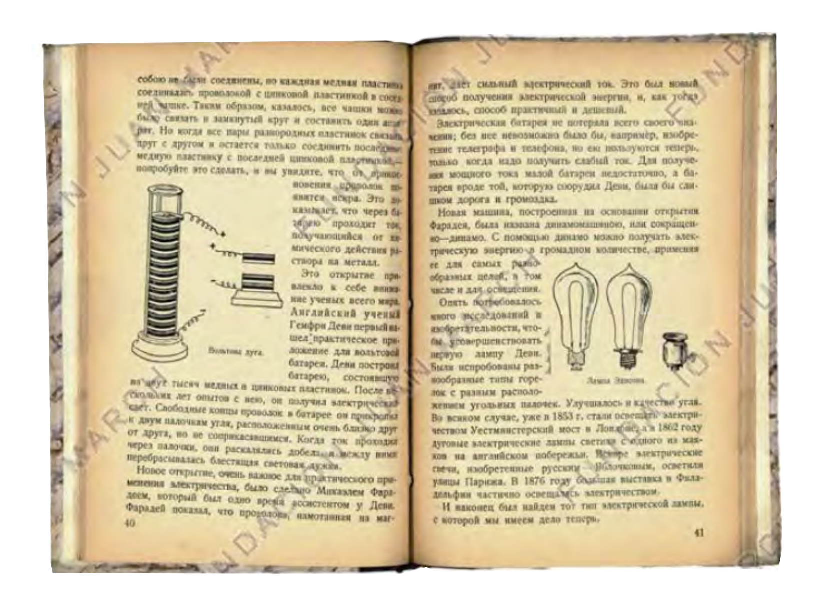
57. Aleksandr Ródchenko
(diseño gráfico)
y Vladímir Mayakovski (texto)
Dayte solntse nóchyu! Gde naydiósh yegó? Kupí v GUMe, 1923
[¡Dadme sol por la noche! ¿Dónde encontrarlo? ¡Compra en Gum!]
Boceto para cartel. Fotografía iluminada: plata en gelatina, gouache, tinta y lápiz, 11,1 x 28,4 cm
Texto del cartel: ¿Dónde encontrarlo? / ¡Compra en Gum! / Deslumbrante y barato / Mayakovski. Ródchenko
Colección privada

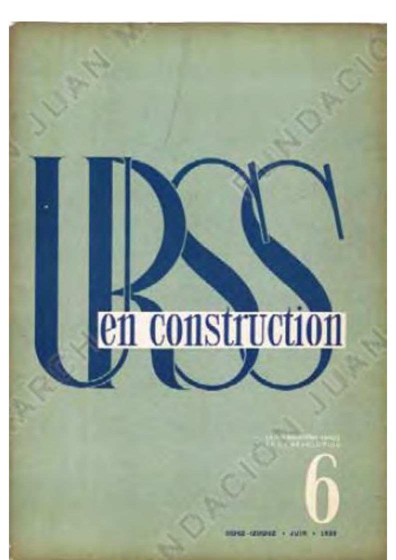


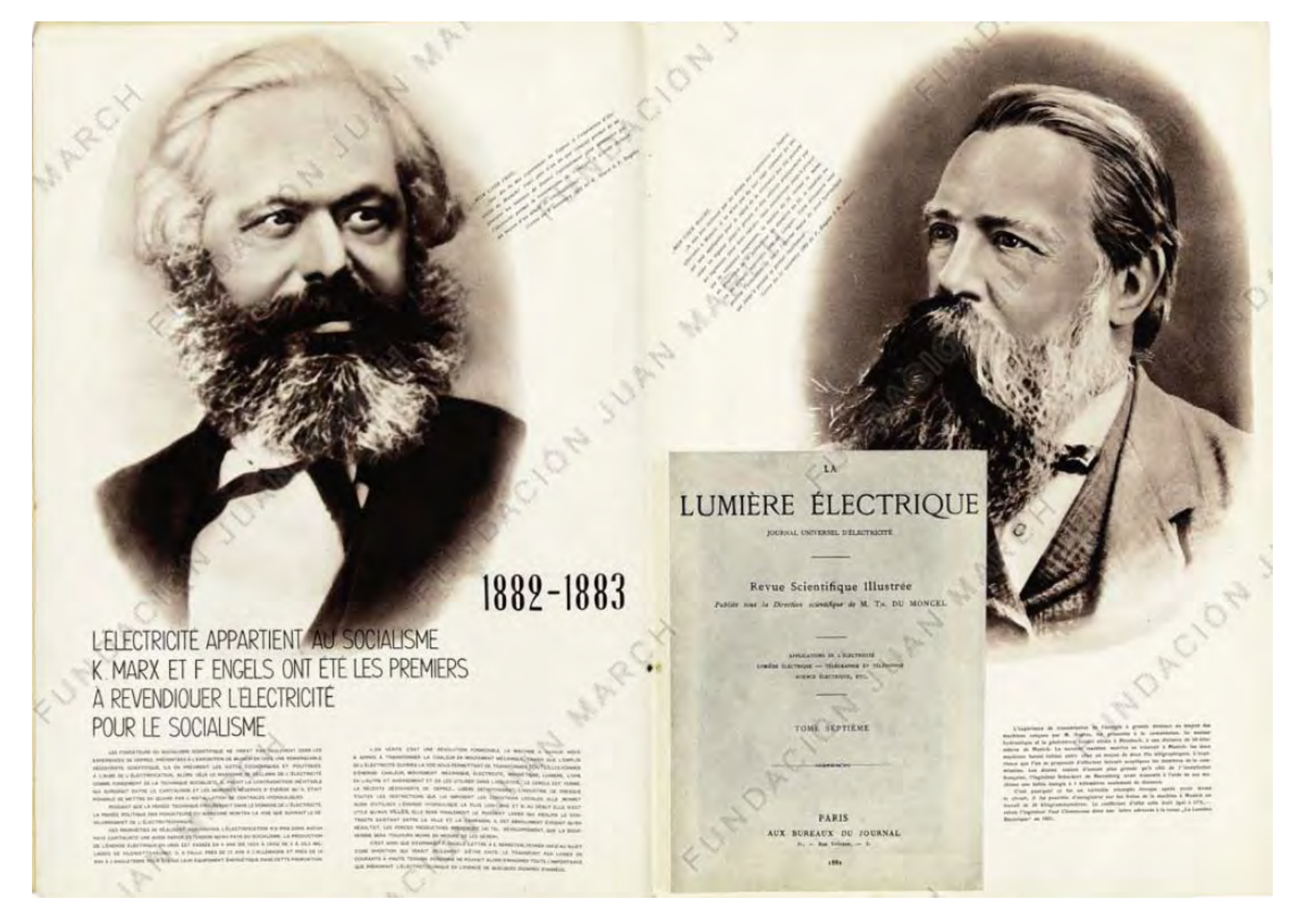
58. Gustav Klutsis
Cubierta del libro de W. Hough, *Ogón* [Fuego], traducción rusa del original inglés *The Story of Fire*, 1931
Impresión fotomecánica, 19,5 x 13 cm
Molodáya Gvárdiya, Moscú
Archivo España-Rusia

59. Nikolái Troshin
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 6, junio 1936
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid







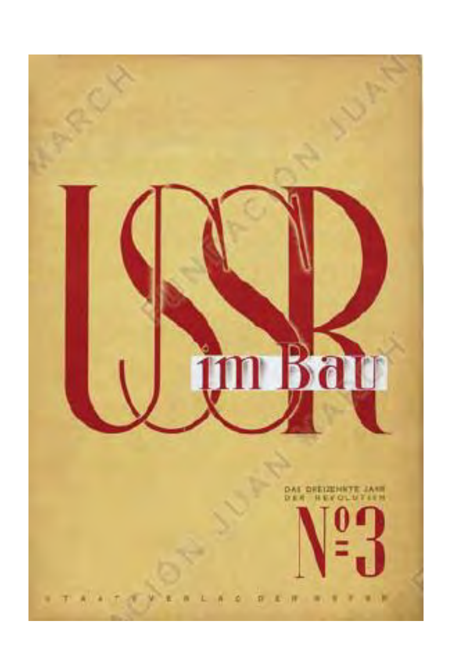


60. Gustav Klutsis
Kommunizm - eto sovétskaya vlast plius elektrifikátsiya, 1930
[Comunismo es poder soviético más electrificación]
Cartel. Litografía y fotograbado
72,7 x 51,3 cm
GOSIZDAT, Moscú
Tirada: 30.0000 ejemplares
Precio: 20 kopeks
Colección Merrill C. Berman



61. *USSR im Bau* [URSS en Construcción], nº 3, 1930
Revista. Fotograbado
42 x 30 cm
GOSIZDAT, Moscú
Edición alemana de *SSSR na stroike*
Archivo España-Rusia

62. Mijaíl Razulevich
Sovétskaya vlast pliús elektrifikátsiya, s. f.
[Poder soviético más electrificación]
Fotografía. Plata en gelatina
16,6 x 58,4 cm
En parte inferior izquierda: Sello de la sucursal de Leningrado de Soyuzfot
Colección privada





ELEKTRIZITÄT
IST DIE ENERGETISCHE BASIS DES
SOZIALISMUS

KARTE DER BEZIRKS-
ELEKTRIZITÄTSWERKE



64. *Lénin i elektrifikátsiya*, 1925
[Lenin y la electrificación]
Cartel. Litografía y fotograbado
86,3 x 55,8 cm
Texto del cartel: Lenin y la electrificación/La construcción del koljós, ¡que haya corriente!/El comunismo es el poder soviético + la electrificación
Lenizdat, Leningrado. Reimpresión de 1969
Tirada: 75.000 ejemplares
Precio: 10 kopeks
Colección Merrill C. Berman



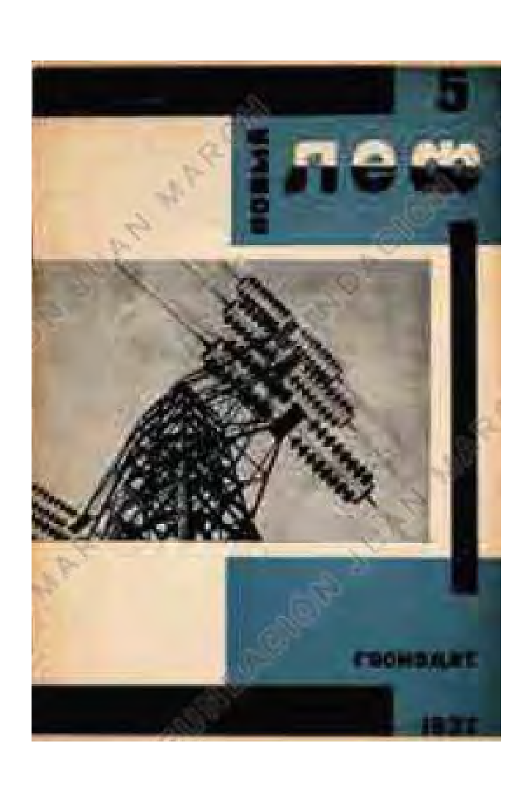
63. Gustav Klutsis
Portada de la publicación de
G. Feldman, *Propaganda elektrifikátsii*
[Propaganda de la electrificación], 1924
Fotograbado, 22,8 x 12,7 cm
Colección Merrill C. Berman



65. Vladímir Roskin
GET, 1926
[GET (Fiduciaria Estatal de Electricidad)]
Diseño para cartel. Gouache, tinta y lápiz
21,6 x 28,4 cm
Colección privada



66. Aleksandr Ródchenko
Portada de *Novyi LEF* [Nuevo LEF], nº 5,
1927
Revista. Impresión fotomecánica
(fotograbado), 20,3 x 15,2 cm
GOSIZDAT, Moscú
Colección Merrill C. Berman



67. Mechisláv Dobrokovski
Elektrostroítelnaya piatilétka v 4 goda,
c 1927-28
[El Plan Quinquenal de la construcción eléctrica en cuatro años]
Cartel. Litografía, 73,6 x 50,8 cm
Pertenece a la serie de carteles *El Plan Quinquenal en cuatro años*
Gosudárstvennoye Naúchno-Tejnícheskoye Izdátelstvo, Moscú
Tirada: 11.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman



68. Yulián Shutski
Rádio. Iz voli milliónov sozdadím yedínuyu vóliu, 1925
[Radio. De la voluntad de millones crearemos una voluntad única]
Cartel. Litografía y fotograbado
93,5 x 62 cm. KUBUCH, Leningrado
Tirada: 5.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

69. Radio soviética, 1953. Baquelita
27 x 25,5 x 11 cm. Archivo España-Rusia

70. Carcasa de radio de fabricación casera imitación de un rascacielos estalinista, 1954. Contrachapado
53 x 31 x 22 cm. Archivo España-Rusia

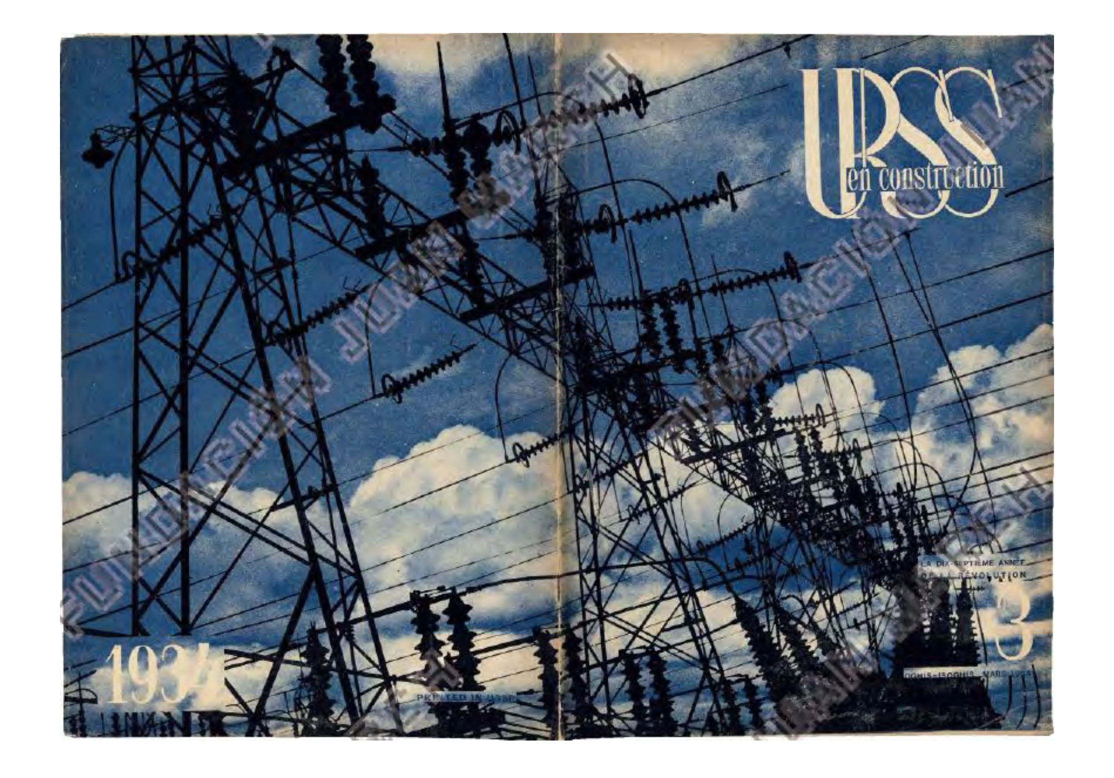
71. Caja de tabaco "Nóvaya Moskva" de la fábrica Dukát de Moscú, con imagen de un rascacielos de época, s. f.
Cartón, papel impreso, papel estampado, seda, 22 x 23,5 x 2,5 cm
Archivo España-Rusia

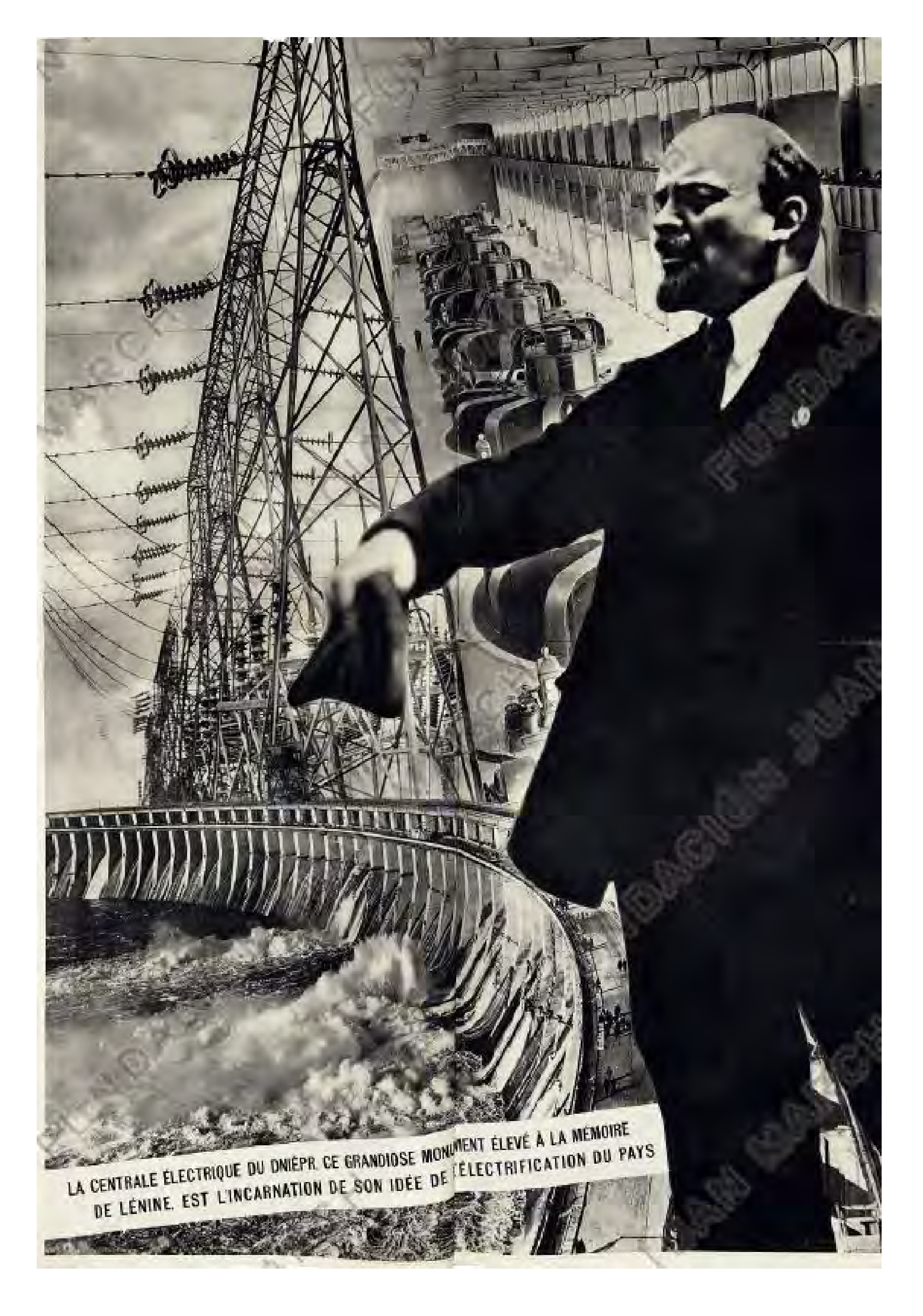






72. Nikolái Troshin
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 3, marzo 1934
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid





73. *Kremlióvskaya lampa*, 1934
[Lámpara del Kremlin]
Metal y tela, 50 x 30 x 30 cm
Fabricada por Elektrosvet, Moscú
73b. Detalle de la hoz y el martillo
Archivo España-Rusia

74. Stalin y Jruschióv aplauden, en una sesión del Presídium soviético, tras una "lámpara del Kremlin" primer modelo, 1938
Fotografía, 17 x 23 cm
Archivo Kino Foto Dokumentov
Archivo España-Rusia







76. Lámparas para decorar el árbol de Año Nuevo con formas de dirigible y de automóvil, c 1940
Vidrio pintado, 3 x 9 x 2,5 cm
Archivo España-Rusia

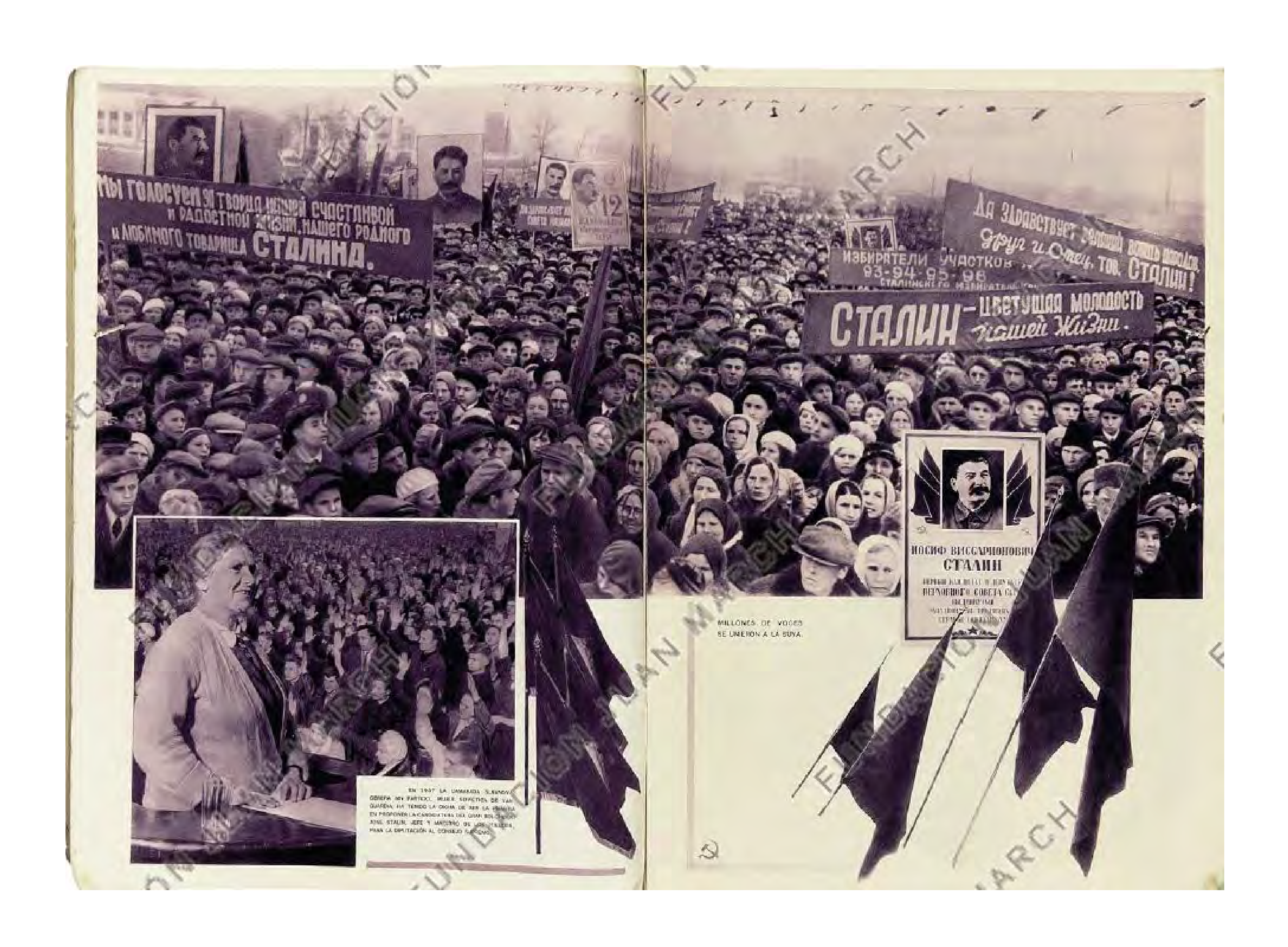
77. Parachoques de automóvil modelo GAZ-12 ZIM (1950-1959), 1950
Hierro pintado, acero inoxidable, vidrio, 10 x 47 x 10 cm
Archivo España-Rusia







75. Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepanova
URSS en Construcción, nº 4, 1938
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición española de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid



EN 1937 LA CAMARADA [illegible] OBRERA SIN PARTIDO, MUJER RESPETADA DE VANGUARDIA, HA TENIDO LA DICHA DE SER LA PRIMERA EN PROPONER LA CANDIDATURA DEL GRAN BOLCHEVIQUE JOSÉ STALIN, JEFE Y MAESTRO DE LOS PUEBLOS, PARA LA DIPUTACIÓN AL CONSEJO SUPREMO.

MILLONES DE VOCES SE UNIERON A LA SUYA.

Del espíritu del arte gráfico

Irina Leytes

Aleksandr Deineka ha entrado en la historia del arte soviético sobre todo como autor de paneles de mosaico y grandes cuadros temáticos y como partidario entusiasta de todo tipo de técnica artística, terrenal o celestial, pero también como amante y buen conocedor de la cultura física y de las diferentes especialidades deportivas. Deineka puso sus destacadas dotes artísticas y su energía fuera de lo común al servicio de la triunfante ideología comunista, a la que consideraba sinceramente la más justa y humana. Como muchas otras personas de su generación, eligió por sí mismo: por aquel tiempo aún no existía la posibilidad de imponer una elección obligatoria a todo el mundo. Pero su talento fue más amplio y profundo que los esquemas ideológicos, incluso en los años 20, cuando tuvo que dedicarse a su propaganda directa. Quizá fue en aquellos tiempos de abierta agitación política cuando el talento de Deineka se puso en evidencia de manera más brillante, profunda y sorprendente.

Como muchos otros artistas de su tiempo, Deineka inició su trayectoria artística realizando ilustraciones para revistas. Este trabajo no era para él un simple medio de ganarse la vida y de adquirir un mínimo e imprescindible bagaje vital. Tanto más, cuanto que a su llegada a Moscú y al ingresar en los VJUTEMAS (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica) —es decir, a los 20 años y en una situación de guerra civil—, Deineka poseía ya la experiencia que le habían proporcionado los diversos trabajos en los que se había ocupado con anterioridad. Al comienzo de la década de 1920, y en el marco de la aplicación general de una Nueva Política Económica (NEP) revolucionaria, su actividad se centró fundamentalmente en las posiciones de vanguardia del "*izofront*", como se solía decir por entonces; es decir, en la aplicación de la lucha de clases en el frente de las artes espaciales. Por azar, Deineka recaló en las publicaciones revolucionarias más agresivas y combativas: *Bezbózhnik* [El Ateo]; *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina] [CAT. 79-90] y más tarde, al salir a la luz, *Prozhéctor* [Proyector] [CAT. 106-108], *Dayósh!* [¡Hagámoslo!] [CAT. 117-124] y *Krásnaya niva* [Campo Rojo] [CAT. 209]. Su trabajo era un continuo ir y venir en un estado casi permanente de alerta máxima, lo que, en cierta medida, recordaba una situación próxima a la bélica. Pero esto no angustiaba especialmente al joven artista, sino que, por el contrario, estimulaba su imaginación y le obligaba a concentrar sus fuerzas creativas de manera óptima.

El trabajo periodístico gráfico de Deineka se dio a conocer en los años 20. En sus memorias, él mismo le atribuía un papel decisivo en el proceso de gestación y formación de su estilo artístico. De hecho, determinó sustancialmente su trayectoria pictórica. Sin embargo, indudable valor tienen también las creaciones gráficas del joven artista en los primeros tiempos de su ingreso en los VJUTEMAS, en las que se refleja la incorporación de los métodos tradicionales del programa académico. Son bien conocidos aquellos primeros dibujos con su esgrafiado o trazado característico, realizados "a lo Favorski". Recordemos, que Vladímir A. Favorski, a quien Deineka consideraba su principal maestro, era precisamente el responsable del Curso Básico de los VJUTEMAS, relacionado con el arte de la composición, y posteriormente, entre 1923 y 1925, fue rector de esta institución.

Especial interés merecen aquellos dibujos del joven Deineka en los que trata de plasmar el movimiento físico, ya que, como él mismo reconoce, el movimiento siempre fue su tema principal. Se trata, en unos casos, de bosquejos instantáneos, en los que el joven artista, con unos trazos precisos que luego calificará como "propios de francotirador", reproduce magistralmente los ritmos del movimiento físico y, de manera bastante aproximada, el contorno exterior de las personas y los objetos; en otros, de estudios de modelos femeninos, donde, con ayuda de unos trazos largos, ligeros y firmes, Deineka modela maravillosamente la forma plástica. Pero lo importante es que, en el interior de esa forma, el artista trata de poner de manifiesto el movimiento apenas perceptible que provoca la interacción de las densas masas que la integran. La aparición de esta especial pulsación interna se evidencia sobre todo en los grandes volúmenes y en sus acentuadas desmembraciones. Esta es, en parte, la razón de la preferencia de Deineka por modelos femeninos grandes y pesados, añadiendo a veces al trazado lineal de contorno acentuado un minucioso acabado plástico. En estos estudios el artista refleja atentamente el proceso de agitación y desbordamiento de las formas sólidas, proceso que traslada al papel con la percepción especial y sensual de un ritmo amplio e indolente.

A primera vista, la obra gráfica para revistas de Deineka apenas guarda relación con las obras de sus años de formación. Pero, en cierto sentido, las reminiscencias académicas, sin ser del todo evidentes, aparecen de manera mediata e inesperada. En cuanto a temática y características formales, los dibujos periodísticos de Deineka son bastante similares a los de otros artistas que se afanaban en el mismo oficio. Con acentuado énfasis y sin dudas ni cavilaciones de ningún tipo, representa a unos popes forzosamente

obesos e insolentes, aunque, en aquellos tiempos de persecución y acoso total a la Iglesia iniciados con la Revolución de Octubre y que apenas se habían relajado durante la etapa de la NEP, ese tipo de servidores religiosos resultaba probablemente difícil de encontrar en la vida real. A diferencia de otros dibujantes que también trabajaban con éxito en publicaciones antirreligiosas —como por ejemplo Dmitri Moor o Yevguéni Yevgán—, a Deineka le interesaba poco la ridiculización y el derrocamiento disciplinario del Ser Supremo, algo relativamente raro en sus dibujos. Por el momento, confrontado a otros caricaturistas periodísticos, el joven artista sale claramente perdiendo en lo que se refiere a experiencia y, especialmente, a confiado y malicioso dominio del sarcasmo. La carencia en su obra gráfica de esta cualidad la compensa Deineka, cuando representa, de manera explícita o figurada, a popes, opresores y explotadores de todo tipo, no escatimando las tintas más siniestras. Conviene recordar que esa era la "tendencia" general de aquellos tiempos tan violentos e irreconciliables. Pero en relación con el resto de sus personajes, tanto si se encuentran bajo la influencia de popes y burgueses —todavía sin liquidar como "clase social"— como si están dominados por sus propias y abominables costumbres o apresados en circunstancias infelices, Deineka se siente claramente incapaz de tratarlos con una burla directa. Más que reírse, los compadece; incluso puede parecer que hasta simpatiza con ellos. Un género de elaboración tan rápida como el del dibujo periodístico, realizado en tinta china con pluma o pincel, y más aún en tiempos de conmoción social, no exigía del autor que confiriera a sus héroes una determinada personalidad. Pero Deineka no se hubiera sentido cómodo bajo esta imposición, ya que él, como bien ha observado la crítica, prefería casi siempre representar a un personaje como un tipo humano y no como una individualidad concreta. Quizá por eso raramente muestre el rostro de sus protagonistas, presentándolos por lo habitual de perfil o de espaldas, procedimiento artístico que aplicará a su obra durante largo tiempo. A pesar de todo esto, se distinguía por una habilidad sumamente artística para "meterse en la piel" de cualquier personaje-tipo, y presentarlo a grandes rasgos y a la vez con una sorprendente vitalidad en todos sus gestos y maneras, poniendo el mismo interés con el que, en sus trabajos de formación académica, representaba intencionadamente toscos y pesados los cuerpos de sus modelos femeninos. Tanto más cuanto que este "personaje-colectivo", que ha logrado sobrevivir en las condiciones existenciales de la revolución, la guerra, el hambre, el frío, el tifus y el desorden social, manifiesta, ya por el mero hecho de sobrevivir, una energía y una fortaleza vital superiores a lo normal; y es bien sabido que Deineka, a lo largo de toda su vida, tuvo preferencia por representar a personajes fuertes. Ahora, bajo la influencia de su pincel, se va configurando un cuadro horroroso de la vida de estos personajes medios, estadísticos y prototípicos, del temprano período soviético. Sus enemigos de clase les fusilan o sesgan sus vidas sin que lleguen a comprender lo que ocurre y, una vez imbuidos de la firme convicción de una determinada ideología, evidentemente no demasiado humanitaria, pueden votar como un solo hombre (*Decidimos por unanimidad*, 1925, Pinacoteca Deineka, Kursk). A veces se divierten de manera desmedida, y otras permanecen en un estado de quietismo y mutismo borreguil: caminan pesadamente hacia algún lugar, hacen cola para comprar el periódico, asisten a las asambleas, transportan cargas pesadas de un lugar a otro o esperan a bajar al fondo de una mina, de la que no todos podrán regresar. Las circunstancias pueden llevar a algunos de ellos a un estado de increíble angustia compulsiva (véase el sorprendente dibujo en tinta china *Se quemó*, que se conserva en la Galería Estatal Tretyakov).

Esta es la realidad que, de modo sintético pero también con una sorprendente compasión, reproduce el pincel candente de Deineka. En sus memorias no trata de engañar a nadie cuando asegura: "En mis dibujos y carteles me olvidaba de lo puramente figurativo, ya que me absorbía por completo un tema: el estado interior del sujeto"[1].

Con pasión, pero trabajando en régimen de alarma permanente sobre nuevas variantes del mismo tema y con esas prisas endémicas del mundo de la prensa, el artista no deja de preocuparse por la forma expresiva. El grafismo periodístico de comienzos del siglo XX empleó procedimientos expresionistas, sesgados y angulosos, para tratar el plano y el contorno. Consciente de que la forma, que debía corresponderse con el contenido y la esencia revolucionaria, tenía que ser forzosamente diáfana, enérgica y legible a distancia, Deineka amplía y profundiza significativamente esta panoplia de recursos, combinando en una misma hoja escorzos diversos y diferentes puntos de vista. Con frecuencia construye la forma no sólo con ayuda de las manchas de tinta china, sino también con los claros del fondo blanco del papel. Además, recordando las lecciones de Favorski, Deineka suele dar a los tonos de blanco y negro una cierta sensación de volumen, e incluso de color, lo que otorga al dibujo una expresividad especial. Son bien conocidas sus últimas manifestaciones sobre su interacción con otro recurso que utilizaba con frecuencia, la imagen silueteada: "La silueta, aún siendo plana, es muy sensible a la clara descomposición plástica... Una silueta nítida goza de una gran visibilidad a distancia"[2].

Durante toda su vida, Deineka prefirió hacer del natural sólo bocetos primarios, para luego trabajar sobre ellos de memoria, lo que le permitía eliminar todo lo superfluo y componer sus obras de tal modo que quedaran grabadas con mayor fuerza en la retentiva de los lectores de periódicos. Por razones perfectamente conocidas, asociaba a estos lectores con sus propios personajes. Al simpatizar con ellos, y participando por completo del espíritu de aquella época agresiva e ingenua al mismo tiempo, opone a sus infortunios y desvaríos un panorama de trabajo creativo y de competiciones deportivas, que trata de presentar como una especie de salida a lo que ya parecía estar abocado a un inevitable y fatal desenlace. Esta fue la razón de que, a mediados de los años 20, estos motivos deportivo-laborales comenzaran a proliferar en los trabajos de Deineka y que, cada vez con mayor frecuencia, los fuera incorporando a sus dibujos periodísticos junto con la representación de aquellos fenómenos negativos que debieran ser extirpados. El tono general de sus dibujos se torna ahora mucho más luminoso, introduciendo con frecuencia en ellos uno o varios focos de luz adicionales.

Deineka fue uno de los primeros artistas en representar las competiciones deportivas. Entonces esto era poco habitual, además de complicado. Recuerda el artista: "Yo trataba de componer un nuevo fenómeno plástico y me veía obligado a trabajar sin aportaciones históricas. Pude adivinar y dibujar aquello que a muchos interesaba y preocupaba. El juego y el deporte me empujaron a encontrar un lenguaje propio"[3]. Ya antes el movimiento era uno de sus motivos preferentes, pero ahora se convierte en la fuerza organizadora de todo su trabajo. El propio Deineka se había dedicado al deporte desde su juventud y era un hombre con mucha energía, dinámico y deportista. Sin embargo, decidió incorporar el deporte (carreras de esquí, fútbol, boxeo, saltos acuáticos, etc.) al arte aproximadamente hacia mediados de los años 20 y... no salió mal parado.

En aquellos tiempos, muchas personas influyentes de los círculos dirigentes del Estado soviético estaban interesadas en el deporte. La gimnasia y el deporte se consideraban entonces no sólo como un medio para la educación física de las personas sanas y resistentes, algo de suma importancia para la aplicación de los métodos de construcción del socialismo que la Rusia soviética había elegido. También se comenzaba a ver en ellos una especie de arma de control ideológico y político de las masas: un modo de canalizar las inclinaciones colectivas de la gente, que, en alguna medida, sustituyera aquellas otras que los círculos dirigentes interpretaban cada vez más como una amenaza al orden establecido y, de modo especial, la ausencia de libertades ciudadanas. En la creación de Deineka hacen irrupción de manera reiterada los motivos de futbolistas, esquiadores



Aleksandr Deineka. *China en marcha hacia la liberación,* 1930. Dibujo para cartel. Acuarela, tinta china y pluma sobre papel, 73 x 105,5 cm Pinacoteca Deineka, Kursk



Aleksandr Deineka. *A todo vapor,* 1930-31. Dibujos para cartel. Gouache, albayalde y tinta china sobre papel Pinacoteca Deineka, Kursk



Aleksandr Deineka. *Cuanto más, mejor,* 1930. Dibujo para cartel. Témpera sobre papel, 73,2 x 103,5 cm Pinacoteca Deineka, Kursk

o boxeadores que, unas veces se muestran ensimismados en el deporte que practican y otras vinculan sus aficiones deportivas con alguna otra cuestión. Con frecuencia el artista obliga a sus futbolistas a perseguir el balón cerca de una iglesia, rodeados de una masa de aficionados, mientras que el interior del templo se muestra en ese momento completamente vacío. Con múltiples variantes (por ejemplo, unos gimnastas que hacen sus ejercicios delante de un crucifijo o unos esquiadores que se deslizan por la nieve alrededor de una iglesia), Deineka mantendrá constante este tema hasta el final de los años 20, aunque en la siguiente década prefiera representar a los deportistas y las actividades deportivas con independencia de un contexto determinado.

La aparición de estos temas insuflará a sus obras —y no sólo a las que representan escenas gimnásticas— un dinamismo aún mayor. Se puede decir que fue esta temática deportiva o, para ser más precisos, el espíritu deportivo, el que otorgó finalmente ese sello irrepetible a la obra de Deineka. Como hemos dicho, el autor ya mostró desde sus primeros pasos artísticos su inclinación a transmitir ritmo y movimiento a muchas de sus composiciones, tanto las de interpretación más evidente como las demás. Sin embargo, hacia la mitad de los años 20, el ritmo y el movimiento adquieren para él un sentido especial, "ideológico" en cierta manera, que se deriva no sólo del desarrollo de las concepciones lineales y plásticas del artista, sino también, en parte, de las propias exigencias de los tiempos, cada vez más rigurosos y menos proclives a cualquier tipo de compromiso. El deporte se basa en la competitividad, así como en el permanente afán de los participantes por obtener la victoria final, en la confianza y en el derecho a conseguirla. Pero el deporte es, al mismo tiempo, un espectáculo que debe tomarse de manera relajada y sin excesos. La apariencia externa de los personajes del artista resulta un compendio de ligereza, fuerza y cierta rudeza proletaria. Sus movimientos y andares van adquiriendo seguridad y una especial elasticidad: no en vano solía hablar Deineka del "paso muelle" de sus personajes. En cierto sentido, sus formas se van haciendo cada vez más grandes y monumentales y el ritmo y la composición van alcanzando un dinamismo más atractivo, y son estos rasgos los que marcarán sustantivamente, también en el futuro, la creatividad del artista.

En los tiempos de la OST (Asociación de Pintores de Caballete) y de la asociación Octubre, Deineka —y no sólo él—, a fin de reforzar este principio rítmico, comenzará a saturar sus obras con detalles puramente constructivistas: representación de plataformas a diversos niveles, estructuras de ingeniería en filigrana, distintos tipos de máquinas y mecanismos, etc. Pero sólo en él aparece un cierto modelo espacial, ajustado e hiperrítmico, consagrado al trabajo, el deporte y las celebraciones colectivas del pueblo soviético (*Manifestación*, 1928, Galería Estatal Tretyakov). Todos estos motivos, incluso aquellos relacionados con las duras experiencias de la guerra civil (*La defensa de Petrogrado* [CAT. 131]), los emplea Deineka como argumento para la creación de una serie de obras dedicadas a un mundo ordenado y organizado en el que cada uno de sus miembros, por pequeño e irrelevante que sea, se ve como una pieza imprescindible de un mecanismo perfectamente ajustado y eficiente (*En el taller mecánico*, 1925, Galería Estatal Tretyakov [CAT. 111]).

Las razones por las que Aleksandr Deineka decide ingresar en 1925 en la OST son comprensibles. Él mismo reconoce que "siempre le atrajo la posibilidad de trabajar en grandes cuadros, para que el ser humano representado en ellos apareciera más importante, visible y grandioso"[4]. Como persona y artista interesado en la función pública de las Bellas Artes, quiso probar y aplicar en su propio trabajo medios y métodos capaces de adaptar a la modernidad un atributo tan "arcaico" del viejo mundo como la pintura de caballete. Además, para Deineka, un cuadro era una especie de altavoz de aquellas ideas positivas que ocupaban cada vez más espacio en su obra gráfica, aunque era consciente también de que el grado y el tiempo de influencia de dibujos tan deficientemente impresos en las páginas periodísticas eran extremadamente efímeros.

Sin embargo, la mayoría de los miembros de esta Asociación, aún compartiendo ese afán de Deineka por tratar los temas contemporáneos en las artes plásticas aplicando medios expresivos más actuales, divergían radicalmente en la valoración e interpretación de las posiciones desde las que había que abordar esa modernidad. En concreto, la mayoría de sus colegas no compartían, por ejemplo, su entusiasmada convicción de que lo ideal o imaginario no tenía por qué materializarse en la visión estética de una presumible ciudad del futuro, ansiada por muchos de sus compañeros de la OST, sino en el duro y tenso trabajo —pese a su aparente quietud— "en la construcción de nuevos talleres".

A finales de los años 20 Deineka rompe con la OST. Ha llegado a la conclusión de que la creatividad de sus colegas se ha estancado excesivamente en el célebre y recurrido "caballete", algo no demasiado acorde con los "tiempos que corren". Parece intuir la inmediata implantación de un nuevo orden en la vida del país, que provocará cambios radicales y la liquidación de grandes masas de población, consideradas como "clase enemiga". Como ya hiciera a comienzos de la década, Deineka trata de situarse en la vanguardia de ese frente de las artes figurativas. Y aparece entre los organizadores de la asociación Octubre, que va a proclamar aproximadamente lo mismo que en su momento habían proclamado quienes se oponían al tipo de arte o pintura de caballete de los denominados "productivistas"[5], en oposición a los que se había constituido en su día la OST. La asociación Octubre consideraba deber suyo apoyar ciertas manifestaciones específicamente proletarias en el campo de las Bellas Artes. La mínima manifestación de "stankovismo" (arte de caballete) levantaba sospechas de individualismo y, al contrario, se aplaudía cualquier referencia a una especie de encargo general "de los colectivos de consumidores", que, al parecer, mostraban una viva necesidad de "arte industrial". No es casualidad que en el grupo Octubre ingresaran sobre todo arquitectos y creadores de artes aplicadas. Por ese tiempo, Deineka estaba centrado en las artes gráficas, elaborando carteles en los que demostró su lealtad ideológica al poder y agudizó en gran medida su maestría compositiva. Mientras tanto, prosigue su colaboración con la ilustración periodística, y continúa desarrollando su temática anterior, el mundo del trabajo y del deporte, aunque, en la frontera entre las dos décadas, a menudo materializa estos temas de forma novedosa y diferenciada. Me refiero a un cierto número de dibujos "negros", ejecutados con finos trazos blancos sobre un fondo oscuro, donde se muestra toda una serie de "negativos" de motivos y modelos muy característicos en él. El fondo oscuro parece llamado a "sacar a la luz" algunos de esos aspectos de los que, al parecer y hasta cierto punto, el propio artista no es plenamente consciente. La temática laboral, por ejemplo, no se manifiesta en una dimensión "científico-organizativa" o mostrando una producción regulada por completo, sino bajo la forma de obreros concretos que, en la oscuridad, reparan instalaciones eléctricas y, realizando una suerte de "milagro", parecen extraer la luz literalmente de las mismas tinieblas (*Reparación nocturna de la red de tranvías*, 1929, Galería Estatal Tretyakov). La temática deportiva y del movimiento se manifiesta en una particular celeridad y en la transparencia de contornos blancos sobre fondos oscuros (*En las carreras de caballos*, 1930). La tosca sensualidad de los tempranos modelos femeninos *deinekianos* se transforma en el seductor e inalcanzable erotismo de las *Acróbatas* (1930, Galería Estatal Tretyakov). No son muchos estos dibujos "en negativo" de Deineka, pero la formalización artística de la serie de libros infantiles *Kutermá* [Barullo] [CAT. 97] de Nikolái Aséyev (por cierto, originario de la región de Kursk, como el propio Deineka) está relacionada con ellos.

Precisamente a esa, para él novedosa, variante artística —el diseño e ilustración de libros y revistas infantiles— se dedicará Deineka a finales de los años 20. Trabajará muy a gusto en este campo, mostrando



Aleksandr Deineka. *En la pista de patinaje*, 1927-28. Dibujo publicado en *Prozhéktor*, nº 23 (117), 1927, p. 25. Tinta china y albayalde sobre papel, 47 x 40,2 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú



Aleksandr Deineka. *Esquiadores*, 1927. Dibujo publicado en *Bezbózhnik u stanká*, nº 2, 1928, pp. 12-13. Acuarela y tinta china sobre papel, 34,1 x 52,8 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

grandes dosis de fantasía e inventiva, aunque aplicando los procedimientos y soluciones artísticas que ya eran habituales en él. Por lo general, estos libros y revistas acaban siendo productos brillantes, llamativos, edificantes y aleccionadores. El librito infantil *Kutermá* adquiere una formalización artística completamente distinta. Todos los críticos de la obra del artista consideran ese diseño en blanco y negro demasiado severo, pese a que se trata de un libro de escenario invernal y, a primera vista, con un contenido suficientemente "productivista". En él se cuenta cómo, en una noche glacial de invierno, de repente se corta la luz, y la vida se hace insoportablemente fría, hasta que unos hábiles operarios logran restablecer el suministro eléctrico. Pero, por alguna razón, al ilustrar el librito de Aséyev, Deineka no acentúa, como era habitual en él, su contenido edificante y aleccionador. Y los relatos que narran la bulliciosa vida de la ciudad una vez que vuelve la luz y reinician su marcha los pioneros y vuelven a deslizarse en la nieve los esquiadores característicos de Deineka parecen interpretarse como una especie de anexo complementario a algo de mayor importancia.

Y este algo de mayor importancia se concreta en una sola ilustración —*Niña junto a la ventana*—, un episodio que, dicho sea de paso, no figura en el texto original de Aséyev. En este dibujo aparece un tema muy habitual en Deineka, el de las contraposiciones frío-calor, próximo-lejano, negro-blanco. Y como una regla más de su marca personal, el artista imprime en los tonos de blanco y negro una cierta sensación de volumen, incluso un cierto grado de frío o calor. La diferencia aquí quizá resida en que, por primera vez en su trayectoria creativa, aparece una nueva heroína que, por esta vez, no es ni uno de sus modelos femeninos habituales, ni una liberada de la "tiranía del hogar", ni una obrera que empuja unas pesadas vagonetas. No es ni una comerciante de los años de la NEP de sus primeros dibujos periodísticos, ni una mujer oprimida y asustada de aquella misma época, ni una deportista, ni una pionera adolescente, sino simplemente una niña. Muestra los rasgos típicos de un personaje deinekiano, con un porte ágil y deportivo pese a su pequeña estatura. También, a su manera, el artista le obliga a dar la espalda al espectador, sumergiéndola —y esto sí que resulta inédito en un autor tan apasionado de la acción— en un estado de contemplación del gélido, aunque también inusualmente atrayente y opresivo, espectáculo que se despliega ante ella a través de una ventana "constructivista". Sólo durante la infancia se puede mirar de esa manera. Y el artista, que por primera vez comprende y siente este milagro gracias a su heroína —surgida como de la nada en el librito infantil *Kutermá*—, la transporta, ya en el siguiente año, 1931, a un cuadro de caballete, aunque en la misma variante gráfica

en blanco y negro (Galería Estatal Tretyakov). A los dos años vuelve a repetir el motivo en una versión pictórica a la que añade una discreta luminosidad (Museo Estatal Ruso, San Petersburgo). Ya antes, y con cierta frecuencia, Deineka solía repetir aquellos motivos que constituían felices hallazgos. Pero en esta ocasión, fiel a ese constante principio suyo de representar el movimiento, obliga a su inmóvil heroína a "moverse" en el sentido del crecimiento biológico y, además, en el mismo tiempo real que él está viviendo. En efecto, en la versión de 1931, la niña parece haber crecido: se diría un año mayor que la representada en *Kutermá*. Y en el cuadro de 1933 "ha crecido" aún más. Se puede decir que esta pequeña heroína "existe", y crece, a modo de boceto temporal, junto al propio artista, que parece convertirla en una especie de *alter ego*. Y ocurre esto justo en el momento en que Deineka se aparta por un tiempo de aquellos temas, asuntos y modelos ideologizados, en los que con tanta pasión e interés había centrado su creación gráfica y pictórica anterior. Esto no significa que renuncie a ellos de manera definitiva, pero ahora coexisten en su creación artística con obras que se hallan en un plano completamente diferente.

En concreto, en 1930 Deineka compone una serie de obras con un motivo que ya antes le atraía: la contemplación de algo inusualmente asombroso y, por tanto, maravilloso. Pero ahora el artista ya no volverá a mostrar lo que contemplan sus personajes, vueltos, como siempre, de espaldas al espectador. También resulta muy significativo que los momentos más destacados de la creación gráfica de Deineka, asociados hasta entonces al uso del blanco y negro —a veces iluminados moderadamente con uno o varios colores, como había ocurrido en la década precedente—, a partir de este momento comiencen a estarlo con unos grandes dibujos a la acuarela, a la que añade témpera o gouache. Como si justo ahora el artista comprendiera que, para guardar las apariencias y evitar cualquier manifestación de falsedad e hipocresía, había llegado el momento de distanciarse claramente del constructivismo y de aquella evidente nitidez del blanco y negro. Se traslada al mundo más indefinido de los colores, los tonos y semitonos, que en adelante le ayudarán a representar el mundo en toda su belleza y plenitud, como una especie de verdadero milagro. Al mismo tiempo, seguirá guardando en su arsenal aquellos recursos puramente gráficos que le ayudaban no sólo a transmitir sus impresiones sobre este mundo tan hermoso, sino a mostrar la lógica de su estructura y, consiguientemente, la racionalidad y la justificación de su existencia.

Lo que era algo absolutamente atípico en un representante del arte soviético oficial es que buscara la belleza no sólo en el modelo del pacífico cielo soviético o de los tranquilos y confiados ciudadanos soviéticos, sino en lo que observaba durante sus viajes por los países capitalistas enemigos que visitaba. Sus grandes láminas con paisajes italianos y franceses, hermosos y sorprendentes en dibujo y color, forman parte de lo mejor de la creación artística de Deineka.

Pero aquel mundo que hasta entonces parecía hermoso y racional, se vino abajo de golpe con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Muchos pudieron apreciar cómo, en esos trágicos tiempos, de repente el virtuoso dibujante pareció dejar de dominar muchos de los recursos gráficos que le eran conocidos. Pinta una enormidad, algo increíble, pero lo hace con unos trazos cortos, pesados, que contagian la gran conmoción que le produce lo que contempla a su alrededor. En los años 20 solía representar a sus personajes elevados sobre el suelo, como montados sobre unas plataformas. En los años 30, planean en el aire en las cabinas de mando de unos mecanismos voladores o permanecen bien anclados en el suelo. Durante la guerra, los personajes de muchos dibujos de Deineka —sean personas o artilugios de guerra— yacen sobre la tierra o se arrastran por ella. Como si los propios trazos de su lápiz se aferraran fieramente y no lograran separarse de esa amarga y terrible, pero también querida, tierra. Al final de la guerra, el innato espíritu positivo de Deineka y su fe en la sensatez y la equidad se van restableciendo poco a poco. Sus oscuras acuarelas de 1945, dedicadas al Berlín en ruinas, suenan como una justiciera condena de ese mal que ha provocado la catástrofe mundial. En la serie posbélica *Moscú en guerra* (1946-1947) aparece tanto el espíritu severo de aquellos tiempos como el presentimiento de la cercana victoria, que a menudo se pone de manifiesto en detalles puramente cotidianos. Cuando, formando parte de la delegación soviética, llega a Viena en 1947, en su serie de apuntes y acuarelas consagradas a esta ciudad muestra una imagen sorprendente del mundo, un mundo que, a pesar de la reciente catástrofe y de sus perceptibles huellas, sigue siendo atractivo, confortable e incluso exulta una suerte de clemencia, una tranquila alegría.

---

1. A. Deineka, "De mi práctica profesional". Moscú: Academia de Bellas Artes, 1961, p. 7.
2. Cit. por G. L. Demosfénova, *Zhurnálnaya gráfika Deineki 1920-nachala 1930gg* (Obra gráfica de Deineka en las revistas de los años 20 y principios de los 30). Moscú: Soviétski judózhnik, 1979, p. XXL.
3 A. Deineka, op.cit., p. 11.
4. Ibíd., p. 8.
5. Los "productivistas", cuyo máximo teórico fue Borís Arvátov, fueron los precursores del "constructivismo" soviético. Remitimos para más detalles a la sección documental (D32) de este catálogo [N. del T.].

78. Aleksandr Deineka
Portada de *U stanká* [En la Máquina], nº 2, 1924
Revista. Litografía, 20,2 x 27,7 cm
MK RKP(b), Moscú
Colección Merrill C. Berman



79. Aleksandr Deineka
Bezbózhnik u stanká [El Ateo en la Máquina], nº 7, 1925, pp. 10-11
Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto al pie de la imagen: El párroco (*batiushka*) de nuestra parroquia / 1. Él se sonríe con el *kulak*: los honorarios no se comparten / 2. Con los pobres se utilizan tácticas amenazadoras / 3. Llega un bebé, se va un becerro / 4. Ellos se casan, una vaca muere / 5. Así es el párroco, pero no la gente
Colección Merrill C. Berman

81. Aleksandr Deineka
Fragmento de una ilustración para el cuento de N. Doroféyev, *Istoria besprizórnika* [Historia de un niño vagabundo], *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 10, 1924, p. 4 de la contraportada
Revista. Litografía, 33,1 x 25,4 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto que acompaña la imagen: En la plaza roja / ¡Alerta! / ¡Siempre alerta!
Colección Merrill C. Berman

80. Aleksandr Deineka
Bezbózhnik u stanká [El Ateo en la Máquina], nº 8, 1925
Revista. Litografía, 35,5 x 25,4 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto que acompaña la imagen: El cuadro enigmático / ¿Cuál de las dos es atea?
Colección Merrill C. Berman

Рис. А. Дейнека

Батюшка нашего прихода.

1. С кулаком ухмыляется: лен не делен.
2. Бедняка на испуг берет.

3. Я дов ребенок, из двора теленок.
4. Поехали под венец—буренке конец.
5. Таков поп, да не таков приход.

Безбожник





ДА

Раба божия.

Кандидатка в партию.

ВЛАСТЬ СОВЕТОВ

ЛЕНИН

строим социализм под руководством пролетариата в союзе с бедняком и середняком.

ВЛАСТЬ СОВЕТОВ

ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ
КООПЕРАЦИЯ
СНИЖЕНИЕ ЦЕН!
РЕЖИМ ЭКОНОМИИ!

КРАСНАЯ АРМИЯ!

НА БОРЬБУ С БЮРОКРАТИЗМОМ С КУЛАКОМ ПОПОМ!

Под руководством рабочего класса

82. Aleksandr Deineka
Ilustración para el cuento de N. Doroféyev, *Pelaguéya s Projorovki* [Pelaguéya de Projorovka], *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 11, 1925, pp. 12-13
Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto al pie de la imagen: Una esclava para Dios — Candidata para el Partido
Colección Merrill C. Berman

83. Aleksandr Deineka
Bezbózhnik u stanká [El Ateo en la Máquina], nº 28, 1925
Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto que acompaña la imagen: Lenin / Estamos construyendo el socialismo bajo la dirección del proletariado en unión con los pobres y las clases medias / ¡Industrialización, cooperación / reducción de los precios! / ¡Un régimen de economía! / El poder a los soviets / ¡El Ejército Rojo! / ¡Lucha contra la burocracia, el *kulak* y los curas!
Colección Merrill C. Berman

84. Aleksandr Deineka
Rokfeller. Risunok dliá zhurnala "Bezbózhnik u stanká", 1926
[Rockefeller. Dibujo para *Bezbózhnik u stanká*]
Tinta china sobre papel, 32,6 x 38,7 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú



ЗАГАДКА СТАРИКУ.

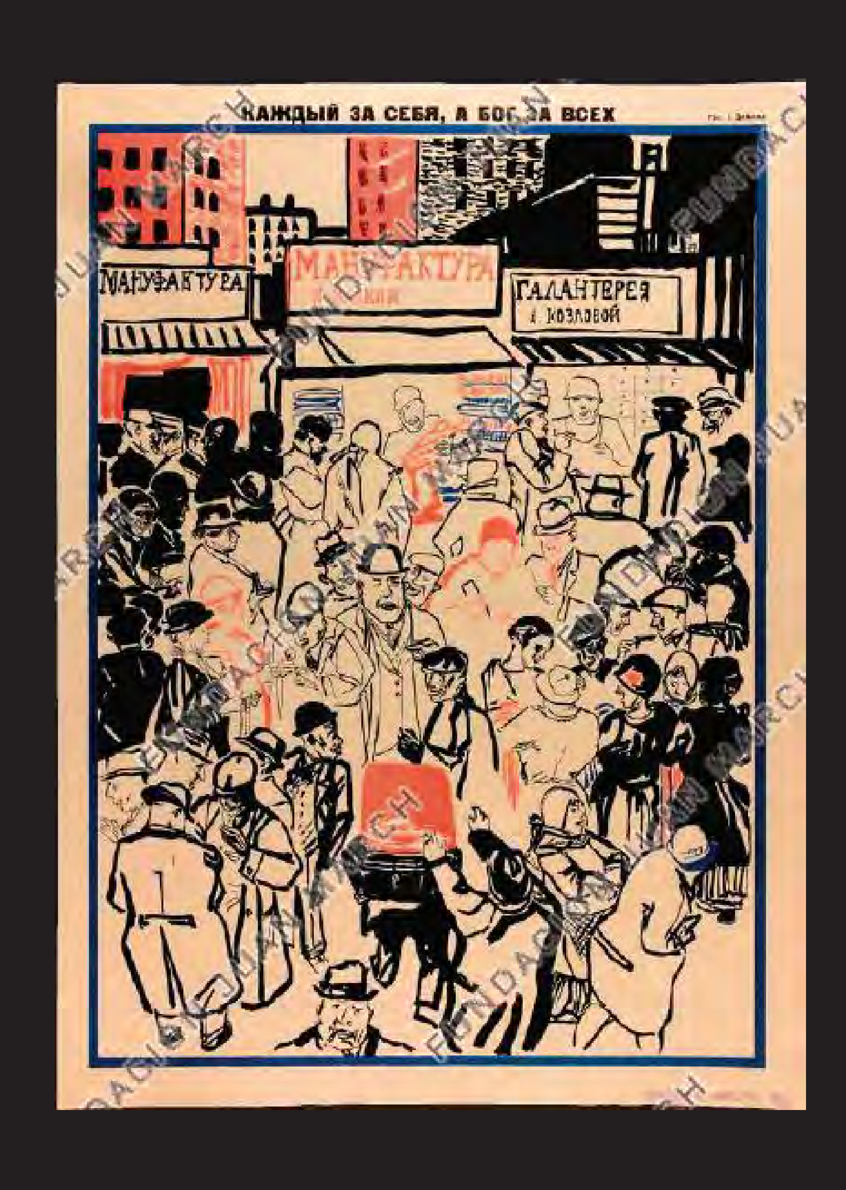


85. Aleksandr Deineka
Bezbózhnik u stanká [El Ateo en la Máquina], nº 2, 1926, pp. 12-13
Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto que acompaña la imagen: Adivinanza para un anciano / Tantas mujeres juntas y ninguna rezando, ¿dónde me he metido?
Colección Merrill C. Berman

86. Aleksandr Deineka
Bezbózhnik u stanká [El Ateo en la Máquina], nº 6, 1926, pp. 12-13
Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto que acompaña la imagen: Por la fe, el zar y la patria / En el Estado de los blancos: arrepiéntete canalla, se acerca tu hora del juicio final ¡Fusilad a este bolchevique!
Colección Merrill C. Berman

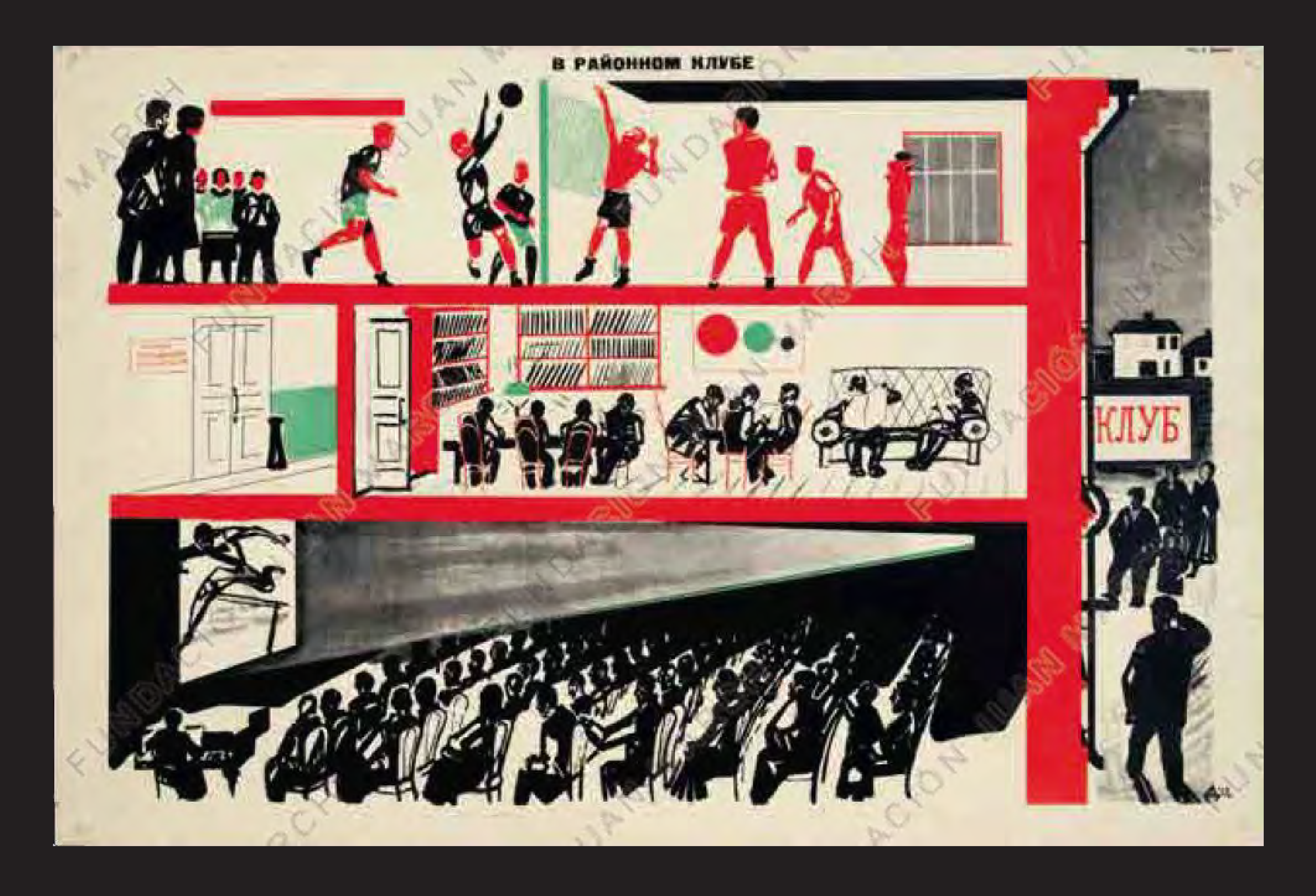
87. Aleksandr Deineka
Bezbózhnik u stanká [El Ateo en la Máquina], nº 2, 1927, p. 21
Revista. Litografía, 35,5 x 25,4 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto sobre la imagen: Cada uno es responsable de sí mismo, y sólo Dios de todos
Colección Merrill C. Berman

90. Aleksandr Deineka
Bezbózhnik u stanká [El Ateo en la Máquina], c 1928
Revista. Litografía, 33,1 x 25,4 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto que acompaña la imagen: Junto a la Virgen de Iberia en 1914 / Dios, salva a esta gente... victoria para nuestro emperador más ortodoxo
Colección Merrill C. Berman





88. Aleksandr Deineka
Bezbózhnik u stanká [El Ateo en la Máquina], nº 3, 1927, pp. 12-13
Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto sobre la imagen: En el club del barrio
Colección Merrill C. Berman



89. Aleksandr Deineka
Contraportada de *Bezbózhnik u stanká*
[El Ateo en la Máquina], nº 9, 1927
Revista. Litografía, 35,5 x 25,4 cm
MK RKP(b), Moscú
Texto que acompaña la imagen: El
campo de deporte / En la meta final
Colección Merrill C. Berman

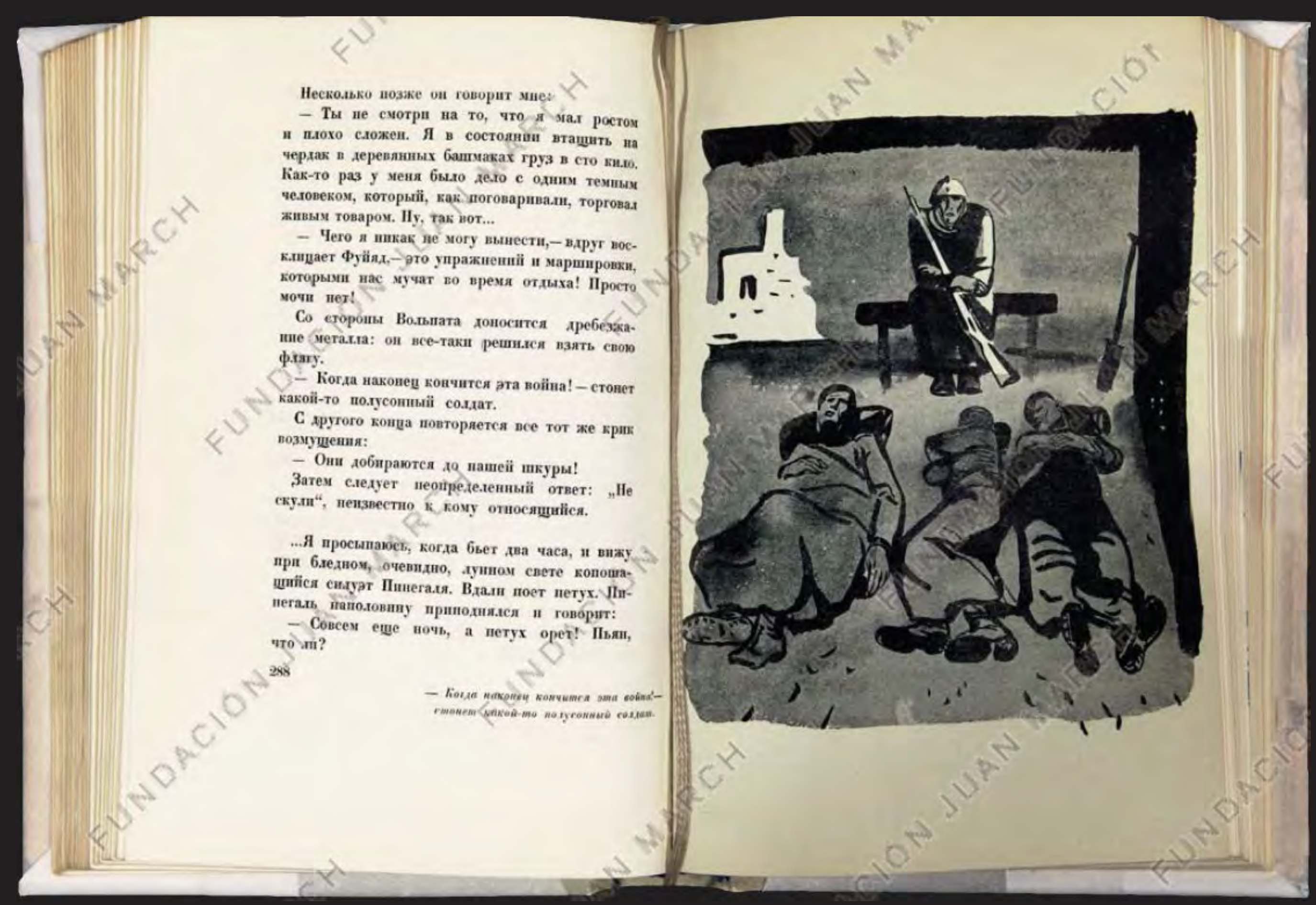


91. Aleksandr Deineka
Sin título, 1927. Dibujo para ilustración del libro de Henri Barbusse, *V ognié* [El fuego], 1935, traducción rusa del original francés *Le feu*, 1916
Tinta sobre papel, 19,2 x 31,8 cm
Academia, Moscú
Colección privada





92. Aleksandr Deineka
Cubierta e ilustraciones del libro de Henri Barbusse, *V ognié* [El fuego], 1935, traducción rusa del original francés *Le feu*, 1916
Impresión fotomecánica: tipografía y fotograbado, 20 x 14 cm
Academia, Moscú
Archivo España-Rusia



Несколько позже он говорит мне:

— Ты не смотри на то, что я мал ростом и плохо сложен. Я в состоянии втащить на чердак в деревянных башмаках груз в сто кило. Как-то раз у меня было дело с одним темным человеком, который, как поговаривали, торговал живым товаром. Ну, так вот...

— Чего я никак не могу вынести,— вдруг восклицает Фуйяд,— это упражнений и маршировки, которыми нас мучат во время отдыха! Просто мочи нет!

Со стороны Вольпата доносится дребезжание металла: он все-таки решился взять свою флягу.

— Когда наконец кончится эта война! — стонет какой-то полусонный солдат.

С другого конца повторяется все тот же крик возмущения:

— Они добираются до нашей шкуры!

Затем следует неопределенный ответ: „Не скули“, неизвестно к кому относящийся.

...Я просыпаюсь, когда бьет два часа, и вижу при бледном, очевидно, лунном свете копошащийся силуэт Пинегаля. Вдали поет петух. Пинегаль наполовину приподнялся и говорит:

— Совсем еще ночь, а петух орет! Пьян, что ли?

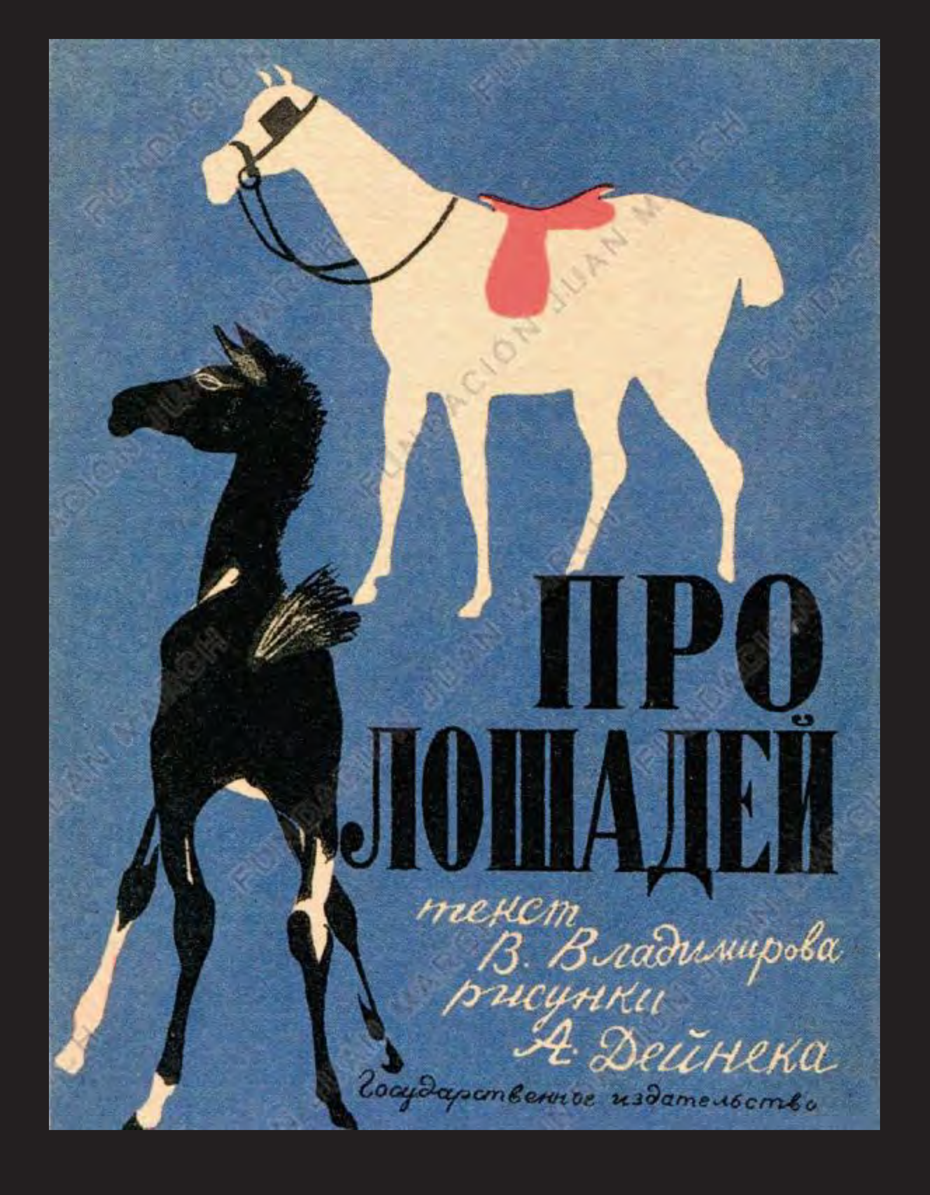
288

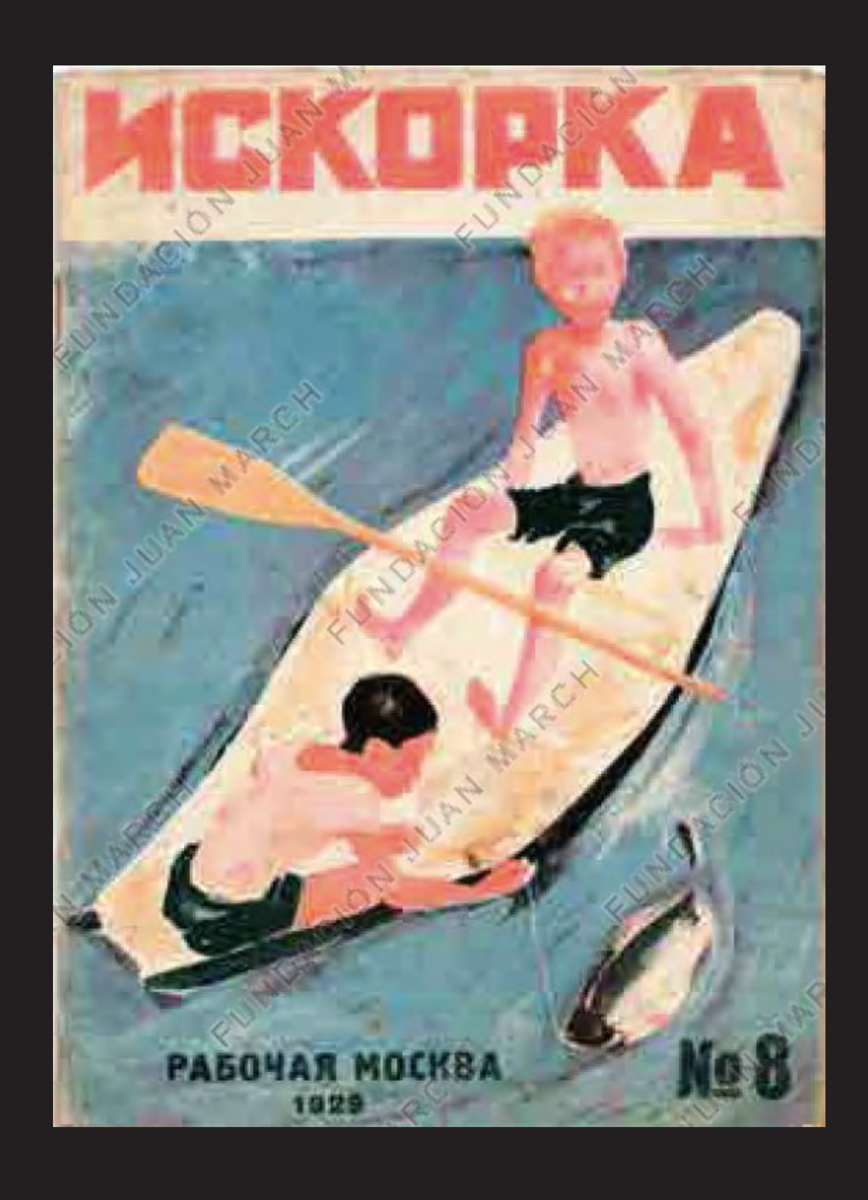
— Когда наконец кончится эта война! — стонет какой-то полусонный солдат.

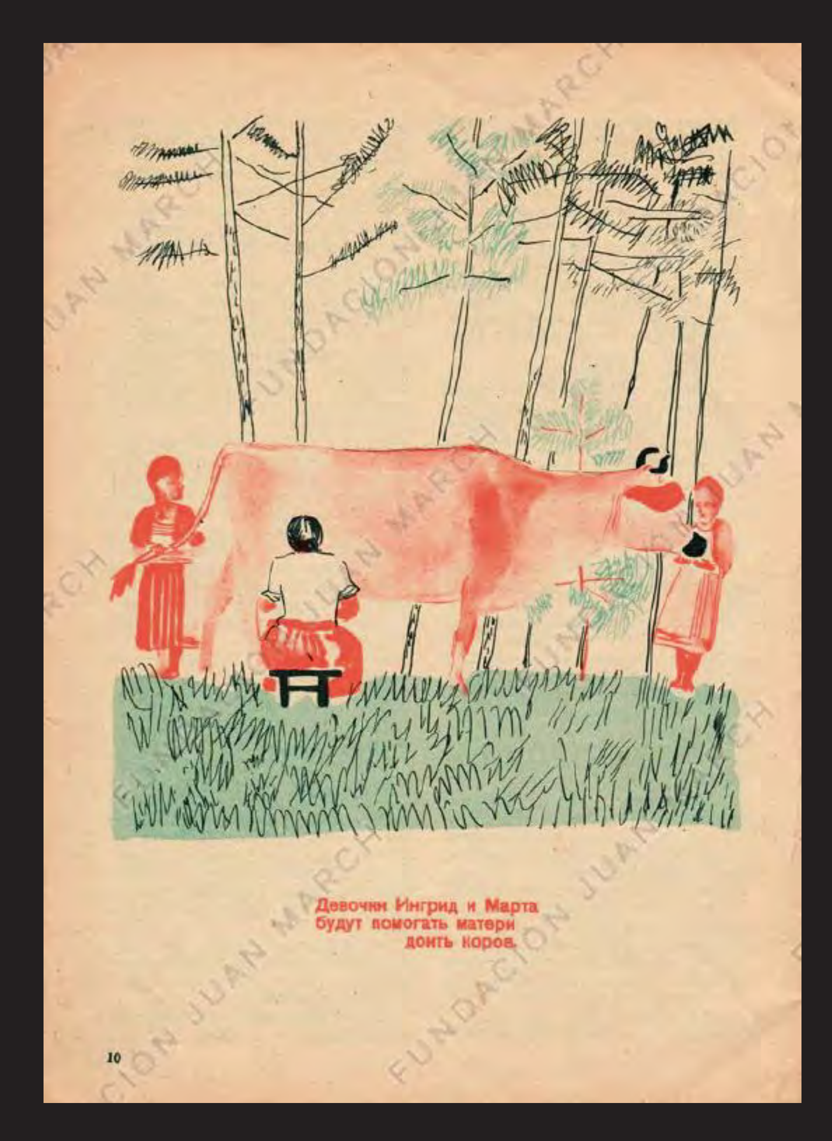
93. Aleksandr Deineka
Cubierta e ilustraciones del libro de Ágniya Bartó, *Pérvoye maya* [El primero de mayo], 1926
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 32 x 22 cm
GOSIZDAT, Moscú
Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse

94. Aleksandr Deineka
Cubierta e ilustraciones del libro de V. Vladímirov, *Pro loshadéi* [Sobre los caballos], 1928
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 20 x 15 cm
GOSIZDAT, Moscú
Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse





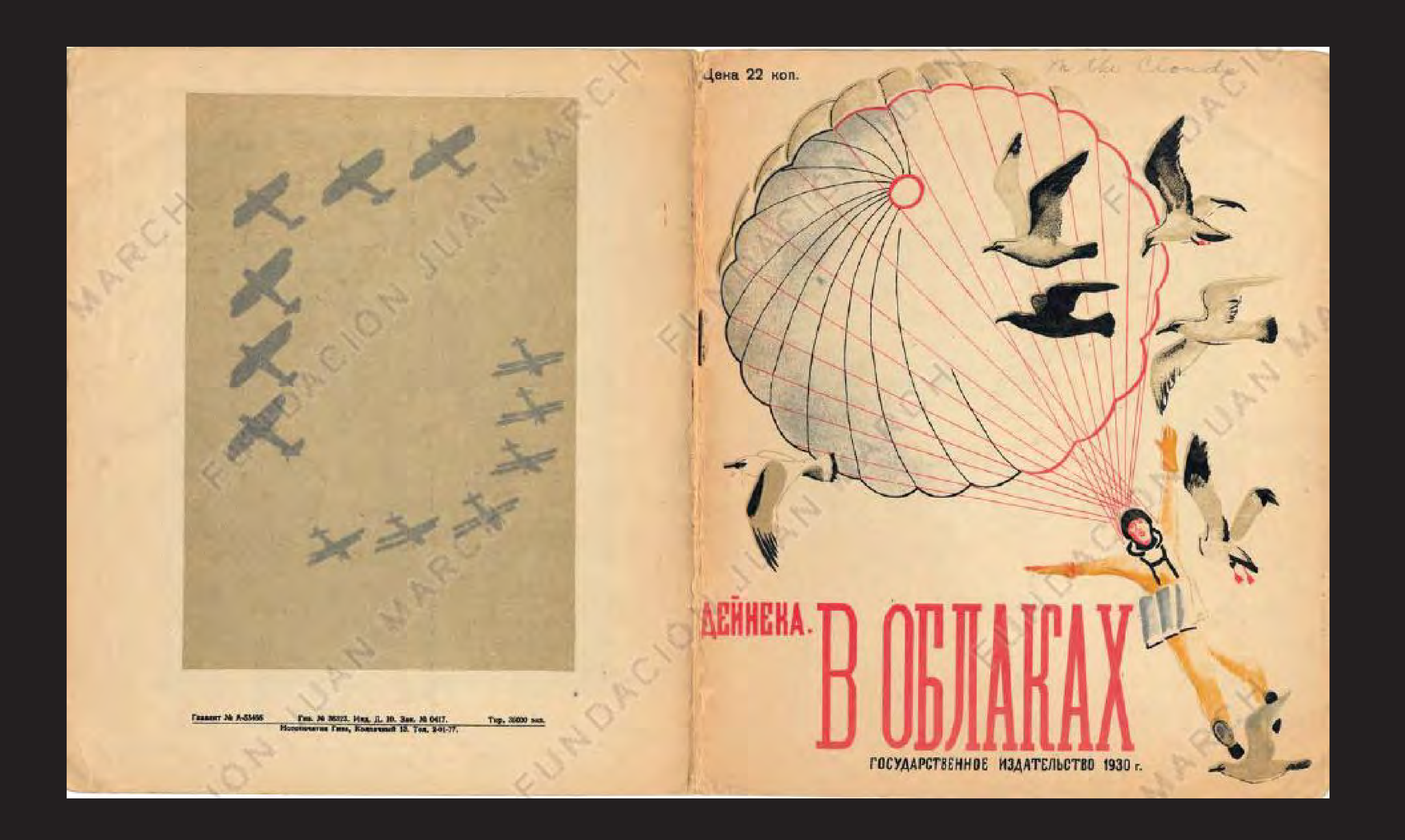






95. Aleksandr Deineka
Portada e ilustraciones de *Ískorka*
[Chispa], nº 8, 1929, pp. 10-11
Litografía, 25 x 19,7 cm
Ville Paris, Bibliothèque l'Heure
joyeuse

96. Aleksandr Deineka
Cubierta e ilustraciones del libro *V oblakáj* [Entre las nubes], 1930
Litografía, 22,5 x 19 cm
GOSIZDAT, Moscú
Colección Merrill C. Berman




ПЕРЕД ПОЛЕТОМ
2
НА ПАРАШЮТАХ
3


ВЫСОКО, ПОД СИНИМ НЕБОМ
4
ПЛАНЕР ЗАПУСКАЮТ
5

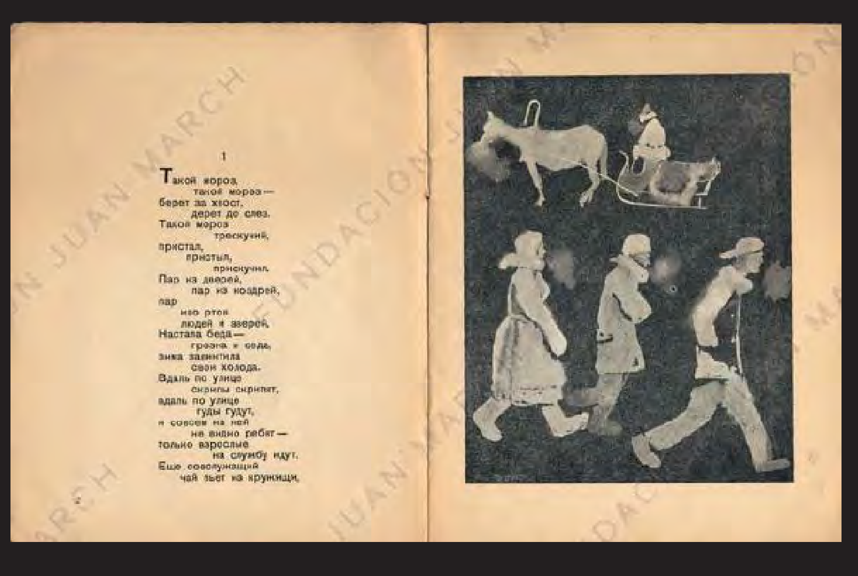

ПОЛЕТ НОЧЬЮ
6
НАД МОРЕМ
7


ДИРИЖАБЛЬ
8
НА ВОЙНЕ
9


БОРЬБА С ВРЕДИТЕЛЯМИ
10
ГИДРОПЛАН
11

97. Aleksandr Deineka
Cubierta e ilustraciones del libro de Nikolái Aséyev, *Kutermá (Zímniaya skazka)*[Barullo (Cuento de invierno)], 1930
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 20,3 x 15,2 cm
OGIZ-Molodáya Gvárdiya, Moscú
Colección Merrill C. Berman





1

Такой мороз,
    такой мороз —
берет за хвост,
    дерет до слез.
Такой мороз
        трескучий,
пристал,
    пристыл,
        прискучил.
Пар из дверей,
    пар из ноздрей,
пар
    изо ртов
    людей и зверей.
Настала беда —
    гроза и седа,
зима закинтила
    свои холода.
Вдаль по улице
    скрипы скрипят,
вдаль по улице
    гуды гудут,
и совсем на ней
    не видно ребят —
только взрослые
        на службу идут.
Еще совсунающий
    чай пьет из кружицы,

2



По проводам бежит
        тих ток,
не видал его бег
        никто.
По квартирам
    струит, тише капель,
посылает его
    главный кабель.
Если лампочка
    не зажжена
в темной комнате —
        тишина:
ни звонкого смеха,
    ни бодрого крика...
Скучно... Печально...
        Темно и тихо.
Зажигайся в три часа,
    в три часа,
        в три часа,
зимнее веселое
        электричество!
Соберем заранее
        мы собрание,
как нам быть
    с ползучими
        зимними тучами.
Вдруг лампочка —
        клик-клак!
Стал в комнате
        слеп мрак,
дети в кухню —
        зажечь газ.
Газ перемерз:
    зашипел и сгас!
И приходится
    жить без света —
невеселое
        дело это!

6



3

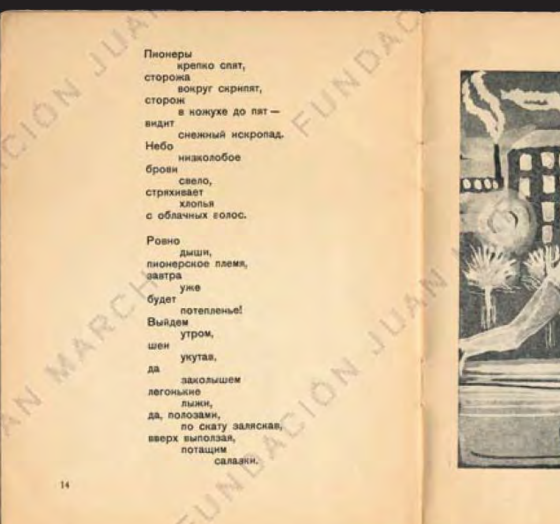
Мороз
    зубами скрипнул,
        землю облапил
и перегрыз
    электрический кабель.
Эту улицу
        и вон ту
погружает он
        в темноту.
На углах костры —
        языки остры,
не разбить никак
    морозный мрак.
Город
    сумрачен стал
        и темен;
сникло
    в фабриках
        пламя домен,
трамвай не бежит,
    фонарь не горит.
Какой несчастный
    у города вид!
В учреждениях — тьма,
    в магазинах — свечки.
Распоясалась зима:
    посиди у печки.
Завалила город
    тьма —
        словно в яме...
Перепутались дома
    номерами!
Закружилась
    кутерьма
        по панели,

8



в студеный
    туман
от снега
        поседелые
пошли
    по домам.
И сразу загорелся —
    свет!
        Свет!
            Сверк!
Трамваи
    по рельсам
        бегут
            вниз — вверх.
Если с фонарями —
    гореть —
        уговор
свети до самой рани:
    фонарь дуговой!
Фонарь на дворе
    и фонарь на пороге.
Снова пионеры
    учат уроки,
стоят и горят
    фонари на страже,
и нам с фонарями
    мороз не страшен.
Пусть он щиплется,
    пусть он дерется,
не проберется
    он сквозь воротца.
Всюду его
    остановит
        свет:
— Стой, мороз,
    входа
        нет!

13



Пионеры
    крепко спят,
сторожа
    вокруг скрипят,
сторож
    в кожухе до пят —
видит
    снежный искропад.
Небо
    низколобое
брови
    свело,
стряхивает
    хлопья
с облачных волос.

Ровно
    дыши,
пионерское племя,
завтра
    уже
будет
    потепленье!
Выйдем
    утром,
шеи
    укутав,
да
    заколышем
легонькие
    лыжи,
да, полозами,
    по скату заляскав,
вверх выползая,
    потащим
        салазки.

14



98. Aleksandr Deineka
Cubierta e ilustraciones del libro de Borís Uralski, *Elektromontiór* [El electricista], 1930
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 22,5 x 19,5 cm
GOSIZDAT, Moscú
Ville de Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse


ЭЛЕКТРОМОНТЕР
ТЕКСТ Б. УРАЛЬСКОГО, РИСУНКИ А. ДЕЙНЕКА
ОГИЗ — МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ — 1931







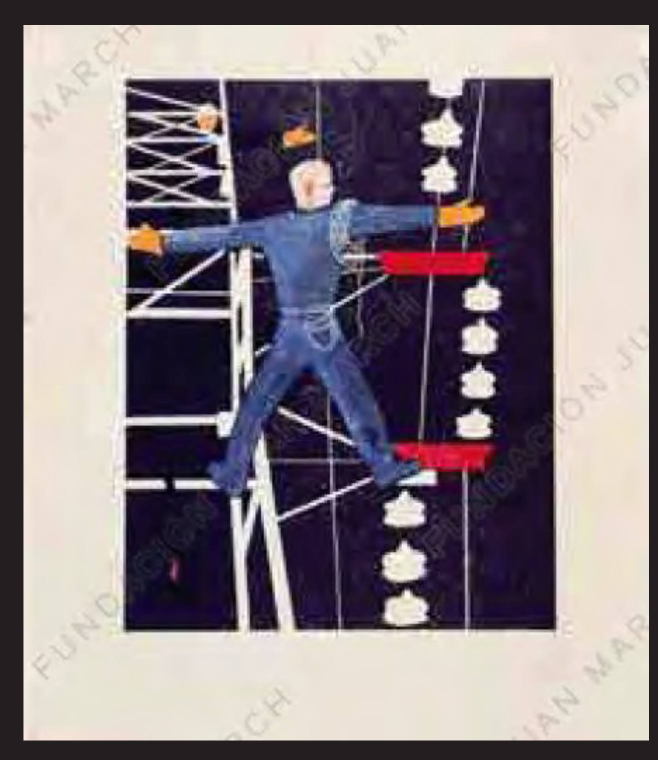

Д. 1930 г.











99. Aleksandr Deineka
Cubierta e ilustraciones del libro *Parád krásnoi ármii* [El desfile del Ejército Rojo], 1930
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 22,5 x 19,5 cm
GOSIZDAT, Moscú
Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse

100. Aleksandr Deineka
Cubierta e ilustraciones del libro de S. Kirsánov, *Vstrétim tréti!* [Cumpliremos el tercero], 1930
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 22 x 14,7 cm
Molodáya Gvárdiya, Moscú
Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse





101. Cubierta e ilustraciones del libro de Alekséi Jarov, *Un ami sentimental*, 1930
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 21,8 x 17,5 cm
GIZ, Moscú, Leningrado
Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse



Нам теперь наград не надо!
Стерпим: голод, стужу, фронт, —
Если в будущем
Наградой
Светит новый горизонт!

Надо в этот год двадцатый
Отказаться от всего!
Если в будущем,
Ребята,
Или — всё!
Иль — ничего!..

33

3. Жаров. Сентиментальный друг

102. Aleksandr Ródchenko
Portada de *Novyi LEF* [Nuevo LEF],
nº 4, 1927. Revista. Impresión
fotomecánica: fotograbado, 22 x 15 cm
GOSIZDAT, Moscú
Colección Merrill C. Berman

103. Aleksandr Ródchenko
Portada de *Novyi LEF* [Nuevo LEF],
nº 11, 1928. Revista. Impresión
fotomecánica: fotograbado, 20,3 x 15,2 cm
GOSIZDAT, Moscú
Colección Merrill C. Berman

104. Aleksandr Ródchenko
Portada de *Novyi LEF* [Nuevo LEF],
nº 12, 1928. Revista. Impresión
fotomecánica: fotograbado, 20,3 x 15,2 cm
GOSIZDAT, Moscú
Colección Merrill C. Berman

105. Aleksandr Ródchenko
Portada de *Novyi LEF [*Nuevo LEF],
nº 1, 1927. Revista. Impresión
fotomecánica: fotograbado y tipografía
23 x 15 cm
GOSIZDAT, Moscú
Texto: La revista del Frente Artístico
de Izquierdas / Redacción de V.
Mayakovski
Colección Merrill C. Berman

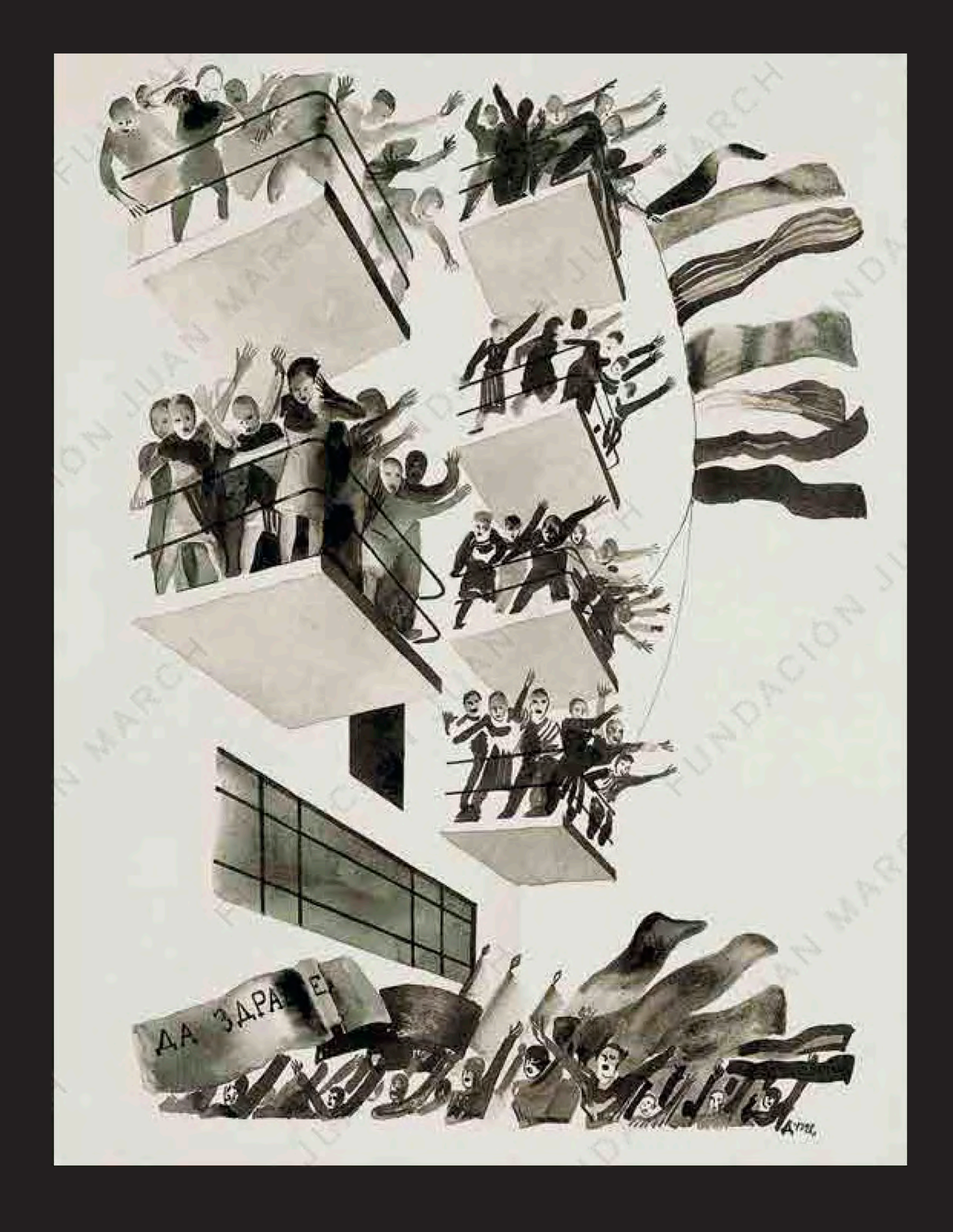








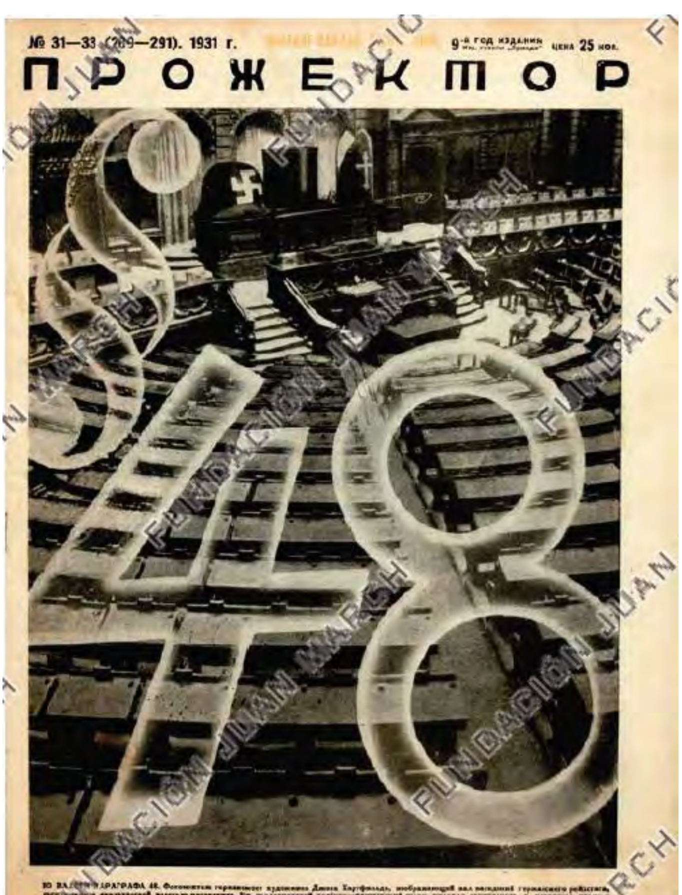
106. Aleksandr Deineka
Demonstrátsiya. Risunok dliá zhurnala “Prozhéktor”, nº 45, 1928, p. 6
[La manifestación. Dibujo para *Prozhéctor*]
Tinta china y plumilla sobre papel
38,9 x 29,9 cm
Texto sobre la imagen: Todo el mundo oye estos días el andar pesado de los batallones proletarios
Galería Estatal Tretyakov, Moscú


ДА ЗДРА

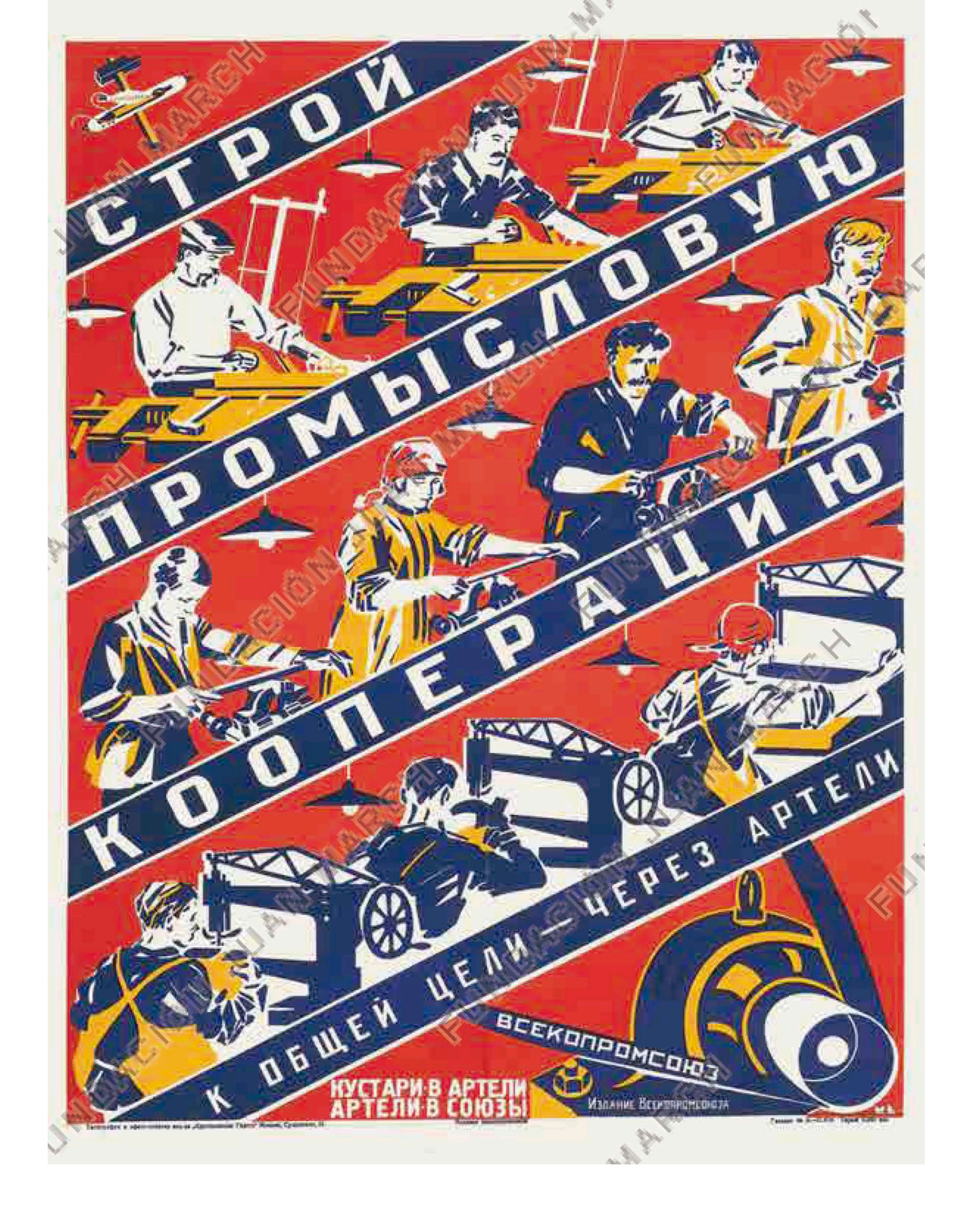
107. *Prozhéktor* [Proyector],
nº 8 (30), 1924
Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 36 x 27 cm
Izdátelstvo Pravda, Moscú
Archivo España-Rusia

108. John Heartfield
Portada para *Prozhéktor* [Proyector], nº 48, 1931
Revista. Litografía, impresión tipográfica y fotomecánica (fotograbado), 33 x 25,4 cm
Izdátelstvo Pravda, Moscú
Colección Merrill C. Berman





109. Mechisláv Dobrokovski
Strói promyslóviyu kooperátsiyu..., c 1925 [Construye la cooperación de los artesanos...]
Cartel. Litografía, 72,1 x 54 cm
Texto del cartel: Construye la cooperación de los artesanos. Hacia una meta común–a través de las cooperativas. Vsekopromsoyuz. Los artesanos a las cooperativas, las cooperativas a las uniones de cooperativas
VSEKOPROMSOYUZ, Moscú
Tirada: 5.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

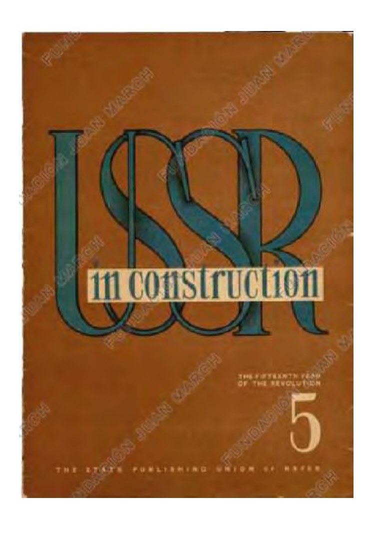

СТРОЙ
ПРОМЫСЛОВУЮ
КООПЕРАЦИЮ
К ОБЩЕЙ ЦЕЛИ — ЧЕРЕЗ АРТЕЛИ
ВСЕКОПРОМСОЮЗ
КУСТАРИ В АРТЕЛИ
АРТЕЛИ В СОЮЗЫ
Издание Всекопромсоюза

110. Aleksandr Samojválov
Da zdrávstvuyet komsomol!, 1924
[¡Viva el Komsomol!]
Cartel. Litografía, 89,9 x 60 cm
Texto del cartel: ¡Viva el Komsomol! / Los refuerzos jóvenes llegan para relevar a sus mayores. En el séptimo aniversario de la Revolución de Octubre
Priboy, Petrogrado
Colección Merrill C. Berman



ДА ЗДРАВСТВУЕТ
КОМСОМОЛ
СТАРШИМ НА СМЕНУ
МОЛОДАЯ РАТЬ
К СЕДЬМОЙ ГОДОВЩИНЕ
ОКТЯБРЬСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ

114. Nikolái Troshin
USSR in Construction [URSS en Construcción], nº 5, 1932
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
GOSIZDAT, Moscú
Edición inglesa de *SSSR na stroike*
Fundación José María Castañé

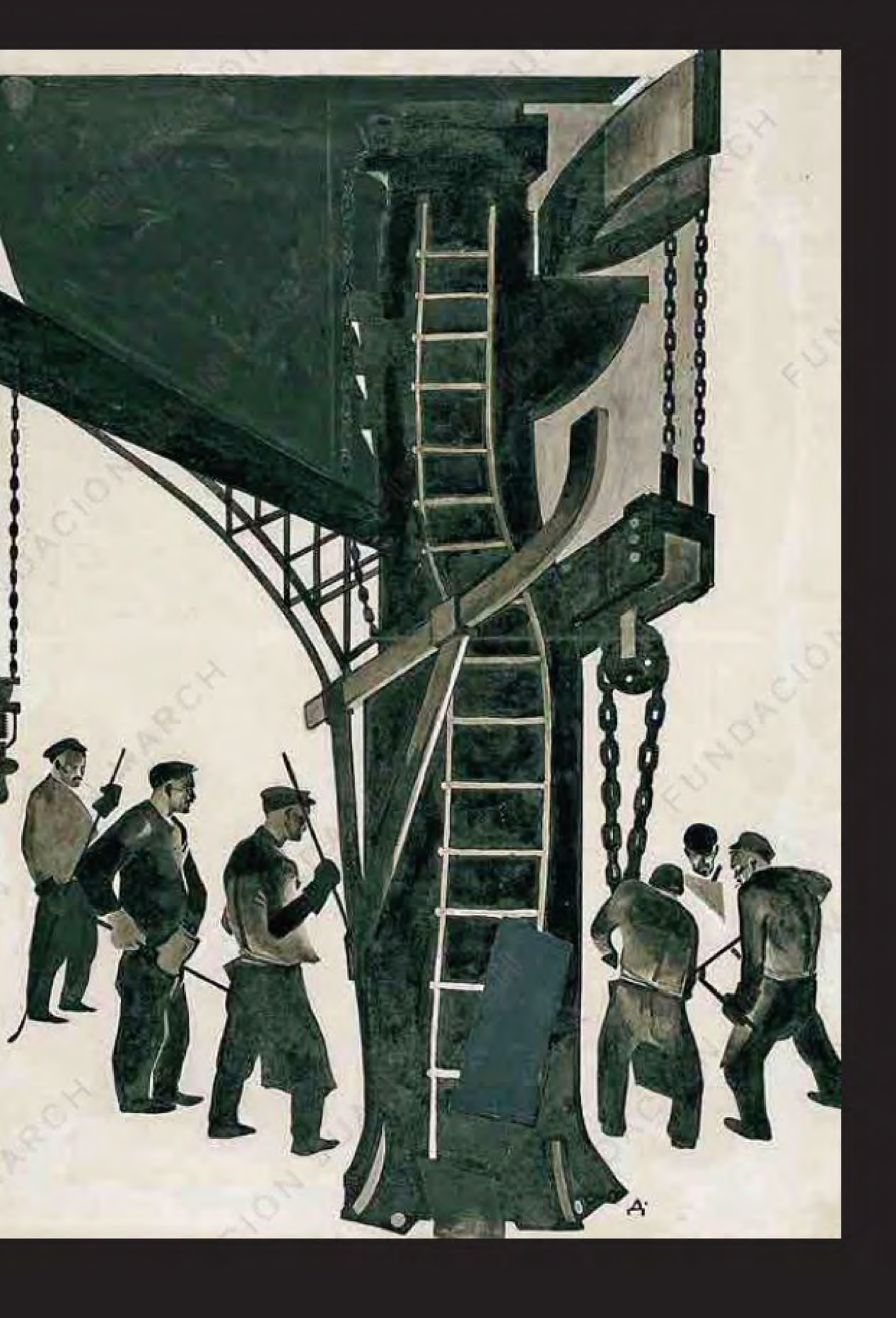




111. Aleksandr Deineka
V mejanícheskom tséje. Risúnok dliá zhurnala "U stanká", 1925
[En el taller mecánico. Dibujo para *U stanká*]
Tinta, acuarela, aguada sobre papel
56,3 x 37,5 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

112. Aleksandr Deineka
Parovói mólot na Kolómenskom zavode (Risunok dliá zhurnala "U stanká"), nº 3, 1925
[Martillo de vapor. En la fábrica Kolomenskaya. (Dibujo para *U stanká*)]
Tinta india, gouache y lápiz de grafito sobre papel, 43,1 x 34,5 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú





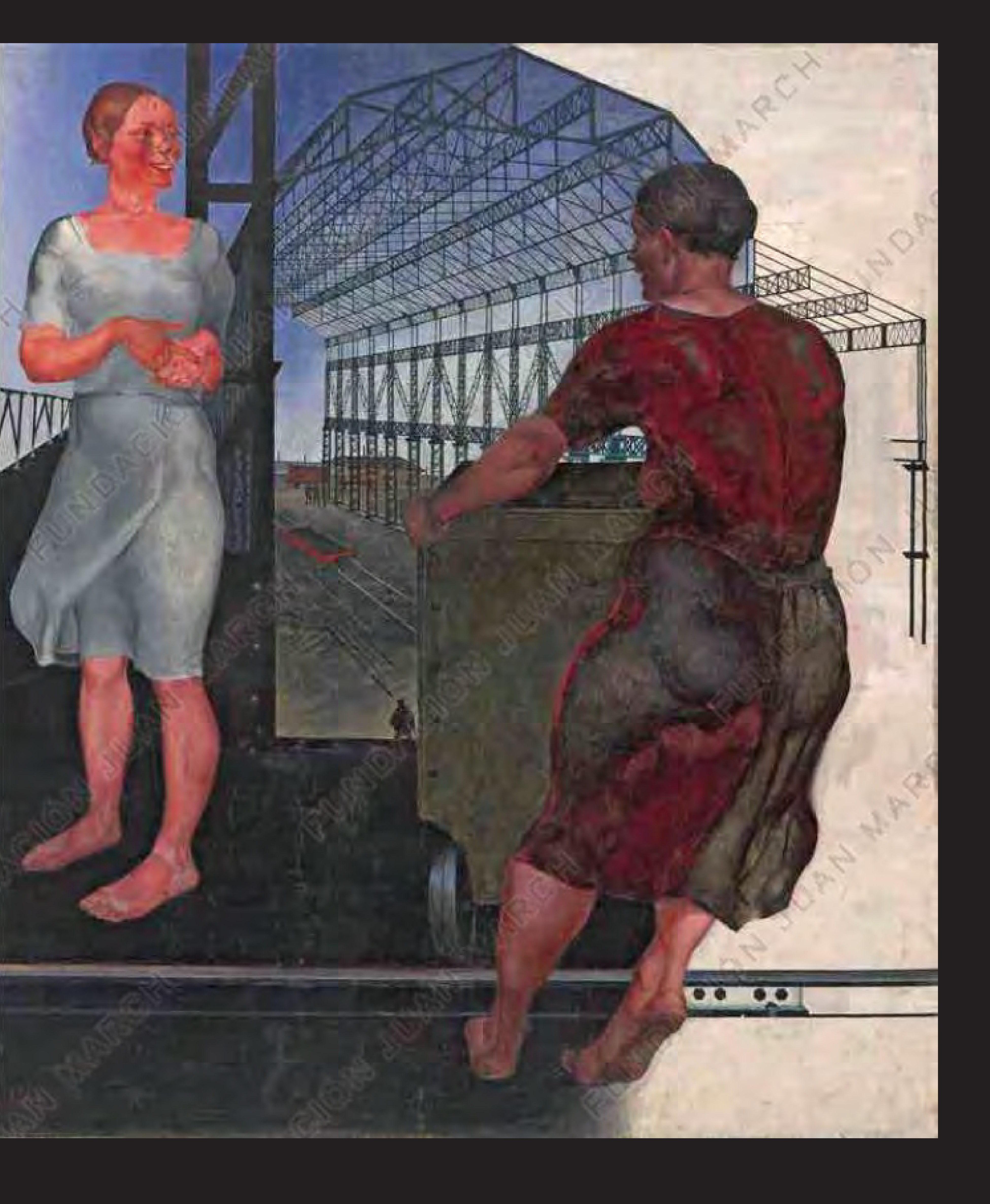


113. Aleksandr Deineka
Udárnik, bud fizkultúrnikom!, 1930
[Udárnik (obrero de choque), ¡sé deportista!]
Dibujo para cartel. Tinta china y témpera sobre papel
102,3 x 72,7 cm
Pinacoteca Deineka, Kursk

115. Aleksandr Deineka
Péred spúskom v shajtu, 1925
[Antes de bajar a la mina]
Óleo sobre lienzo, 248 x 210 cm
Galería Estatal Tretyakov

116. Aleksandr Deineka
Na stroyke nóvyj tsejóv, 1926
[Construyendo nuevos talleres]
Óleo sobre lienzo
212,8 x 201,8 cm
Galería Estatal Tretyakov


ДЕЙНЕКА



117. Aleksandr Deineka
Sotsialistícheskoye sorevnovániye
[La competición socialista]
Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 2, mayo 1929
Revista. Litografía y fotograbado
30,5 x 22,9 cm
Rabóchaya Moskvá, Moscú. Tirada: 20.000 ejemplares. Precio: 25 kopeks
Colección Merrill C. Berman

№ 2
МАЙ
1929

цена 25 коп.

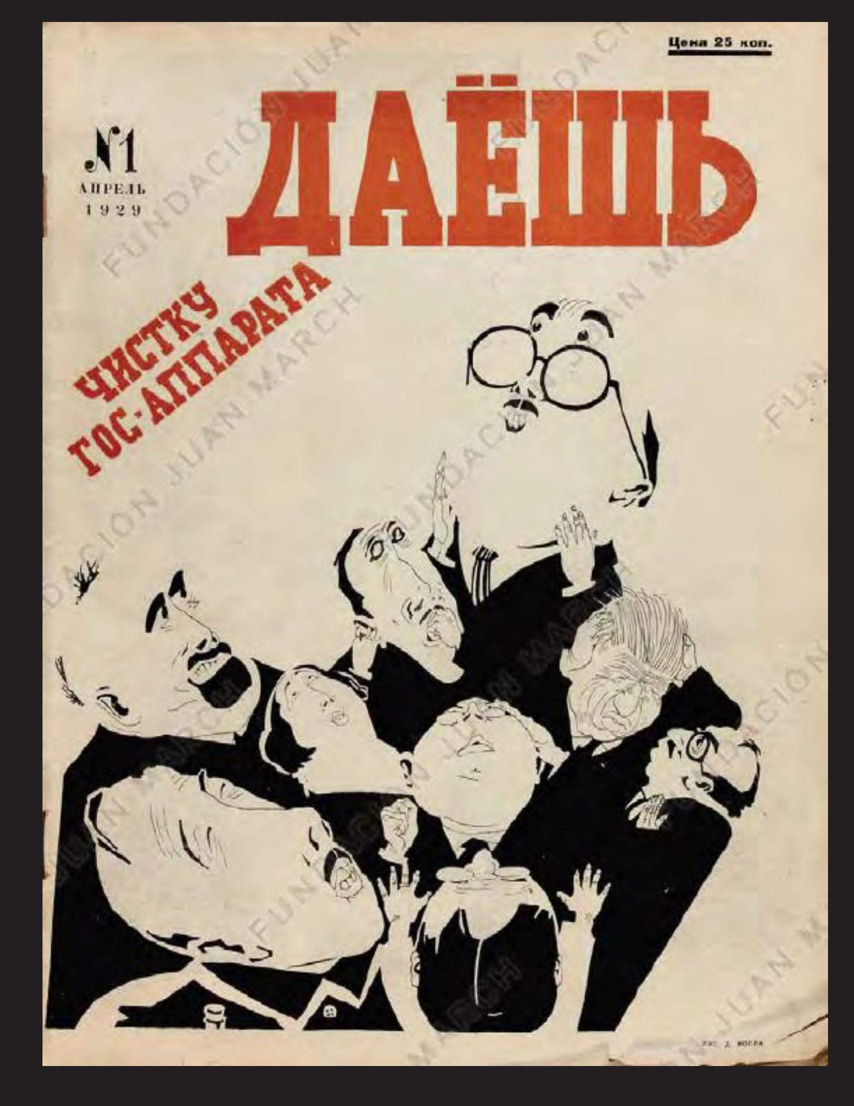
ДАЁШЬ

СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ
СОРЕВНОВАНИЕ

118. Aleksandr Deineka
Proizvódstvo prodúktov pitániya
[La producción alimentaria]
Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 5, agosto 1929
Revista. Litografía y fotograbado
30,5 x 22,9 cm
Rabóchaya Moskvá, Moscú
Precio: 10 kopeks
Colección Merrill C. Berman



119. *Chistku gos-apparata* [La limpieza del aparato del Estado]
Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 1, abril 1929
Revista. Litografía y fotograbado
30,5 x 22,9 cm
Rabóchaya Moskvá, Moscú
Colección Merrill C. Berman
119b. y 119c. Ilustraciones interiores de **Aleksandr Deineka**





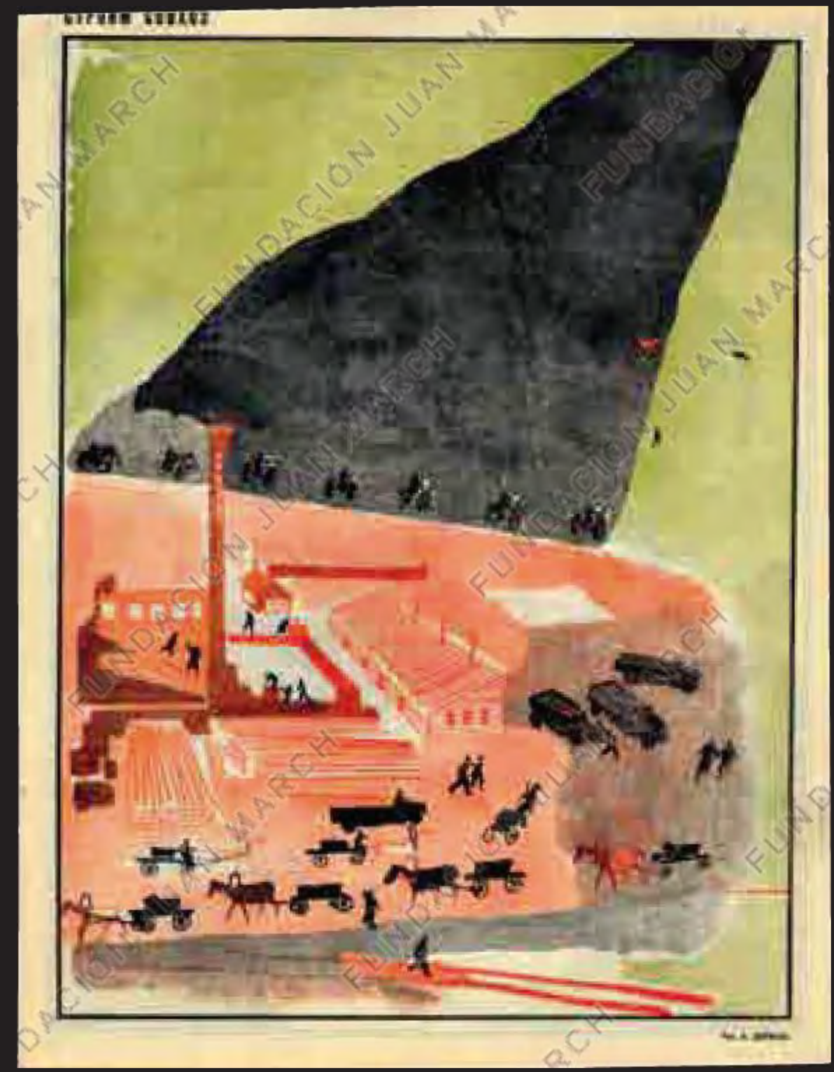


120. *Piatilétku v massy* [El Plan Quinquenal para las masas]
Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 3, junio 1929
Revista. Litografía y fotograbado
30,5 x 22,9
Rabóchaya Moskvá, Moscú
Colección Merrill C. Berman
120b. y 120c. Ilustraciones interiores de **Aleksandr Deineka**









121. *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 11, 1929
Revista. Litografía, impresión fotomecánica (fotograbado y rotrograbado), 30,5 x 22,9 cm
Rabóchaya Moskvá, Moscú
Colección Merrill C. Berman







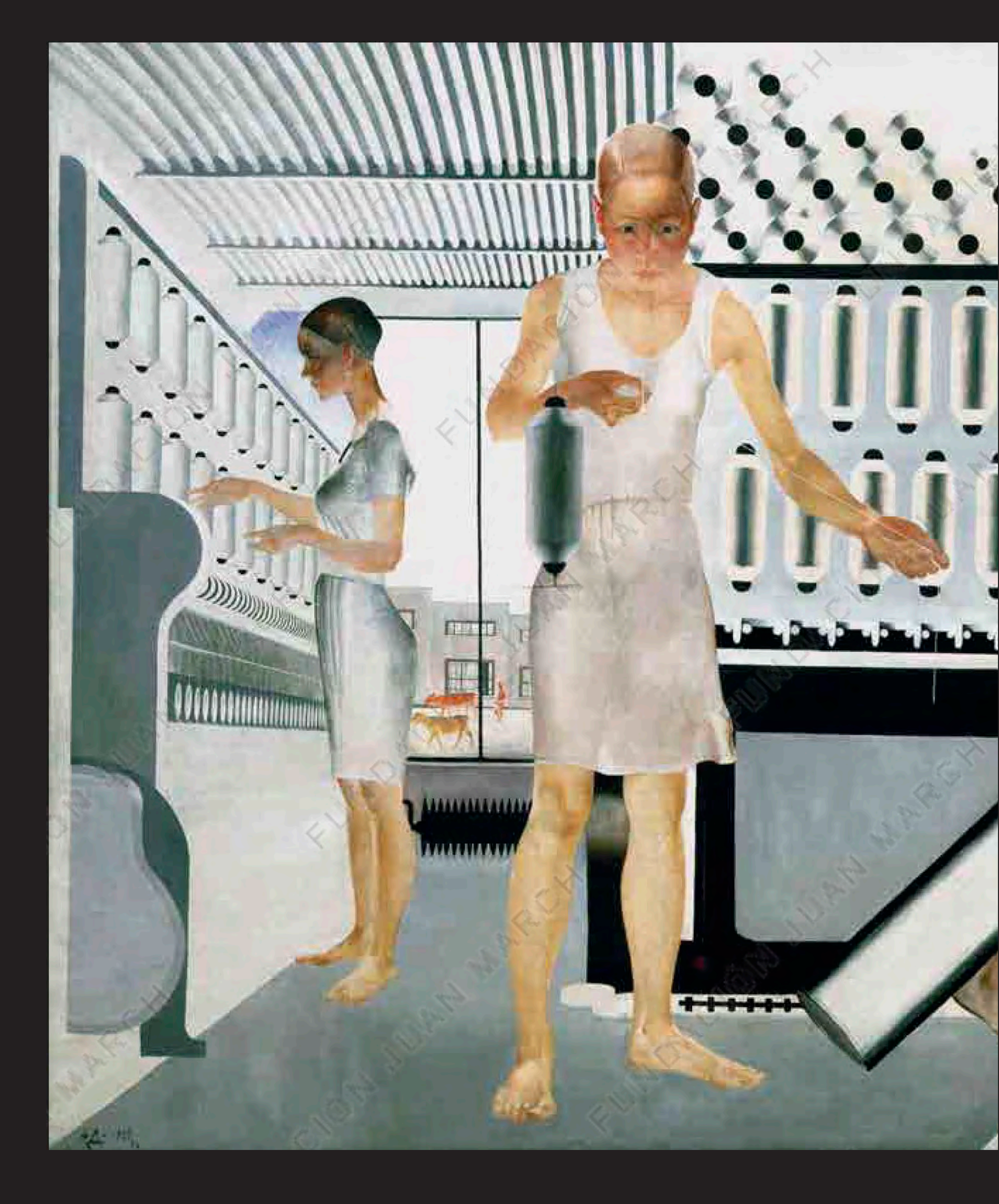




122. *Podnimái proizvodítelnost*
[Aumenta la productividad. Reduce el gasto]
Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 12, 1929
Revista. Litografía, impresión fotomecánica (fotograbado y rotrograbado), 30,5 x 22,9 cm
Rabóchaya Moskvá, Moscú
Colección Merrill C. Berman

123. Aleksandr Ródchenko
Pólnyi jód [A toda velocidad]
Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 6, 1929
Revista. Litografía y fotograbado
30,5 x 23 cm
Rabóchaya Moskvá, Moscú
Colección Merrill C. Berman

124. Aleksandr Ródchenko
Sovétski avtomobil [El automóvil soviético]
Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 14, 1929
Revista. Litografía y fotograbado
30,5 x 23,2 cm
Rabóchaya Moskvá, Moscú
Colección Merrill C. Berman





125. Aleksandr Deineka
Tekstilschitsi, 1927
[Trabajadoras textiles]
Óleo sobre lienzo, 171 x 195 cm
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo


Развернем строитель-
ство яслей, детплоща-
док и фабрик-кухонь.
ТРУДЯЩИЕСЯ ЖЕН-
ЩИНЫ—В РЯДЫ АК-
ТИВНЫХ УЧАСТНИЦ
ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ
И ОБЩЕСТВЕННОЙ
ЖИЗНИ СТРАНЫ!

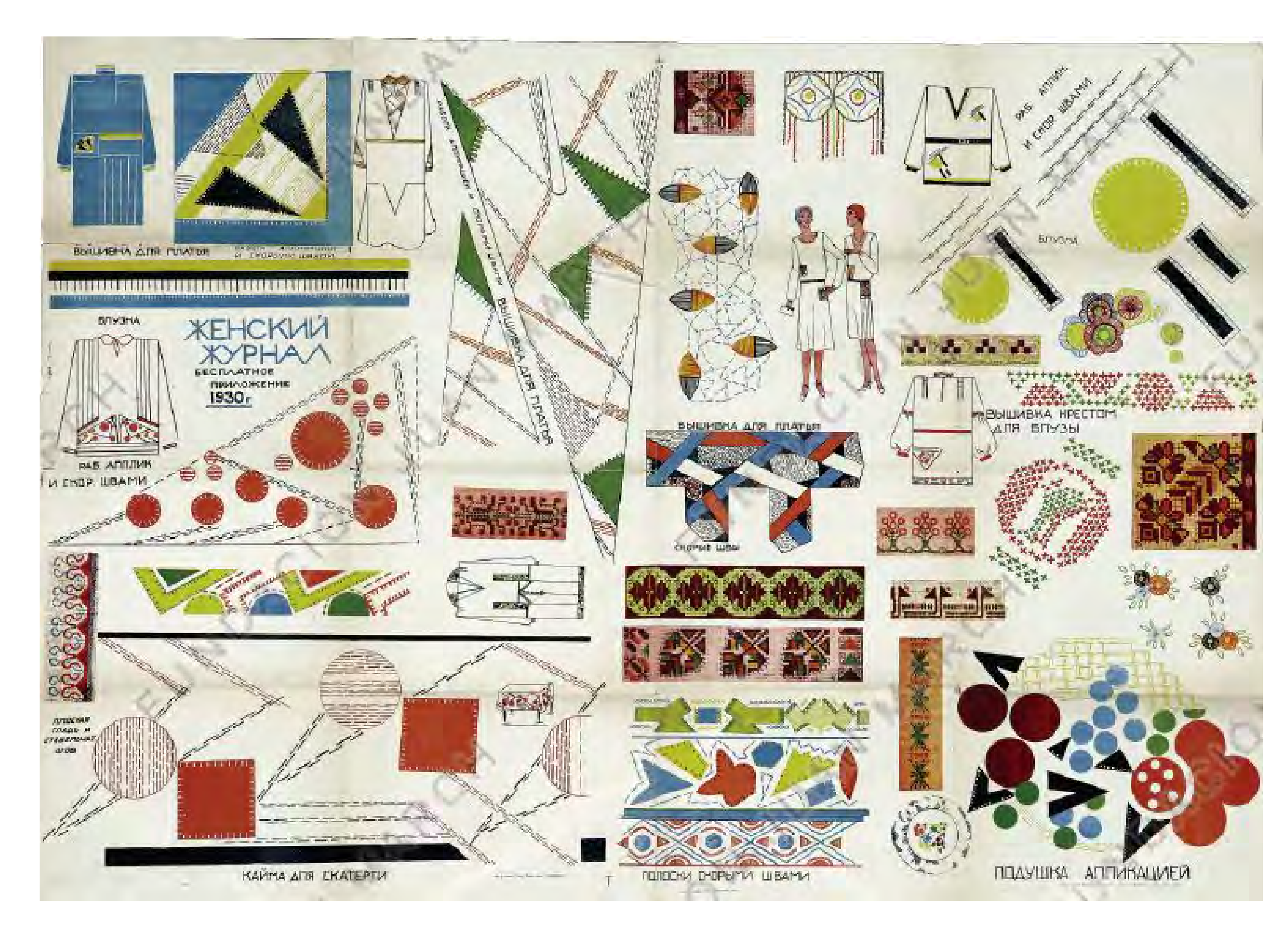


126. Natalia Pínus
Trudiáschiyesia zhénschiny-v riady, 1933
[¡Las mujeres trabajadoras en las filas de los participantes más activos de la vida social e industrial del país!]
Cartel. Litografía y fotograbado
96,2 x 72 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Tirada: 20.000 ejemplares
Precio: 90 kopeks
Colección Merrill C. Berman

127. Valentina Kuláguina
Mezhdunaródnyi dien rabótnits, 1930
[El día internacional de las mujeres trabajadoras]
Cartel. Litografía y fotograbado
106,6 x 71,1 cm
GOSIZDAT, Moscú, Leningrado
Tirada: 40.0000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

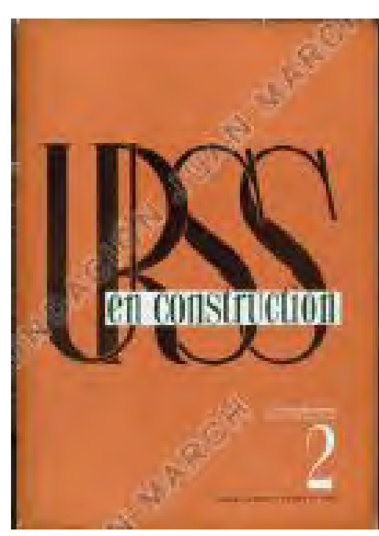
130. *Znenski zhurnál. Besplátnoye prilozhéniye*
[Revista Femenina. Suplemento gratuito], 1930
Revista desplegable. Litografía
74 x 104 cm
Patrones para diferentes técnicas de bordados y labores de punto
Ogoniók, Moscú
Archivo España-Rusia







128. Nikolái Troshin
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 2, febrero 1936
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid



129. Nikolái Sidélnikov
Rabótnitsa, uluchshái káchestvo, snizhái sebestóimost..., c 1930
[Trabajadora, mejora la calidad, baja el costo...]
Diseño para un envoltorio de jabón.
Collage: gouache, tinta, estampa fotomecánica (fotograbado) y fotografía (plata en gelatina, copia *vintage*) sobre cartulina, 32,1 x 25,7 cm
Texto que acompaña la imagen:
Trabajadora, mejora la calidad, baja el costo, aumenta la productividad del trabajo, adquiere conocimientos.
Jabón de baño – trabajadora /Gostrest TeZheMoscú
Colección privada







131. Aleksandr Deineka
Oboróna Petrograda, 1928
[La defensa de Petrogrado]
Óleo sobre lienzo, 209 x 247 cm
Copia del original pintado por Deineka en 1928 (hoy en el Museo Estatal de las Fuerzas Armadas, Moscú)
Galería Estatal Tretyakov, Moscú



132. *SA, Sovreménnaya arjitektura*
[SA, Arquitectura Contemporánea], nº 6, 1928
Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm
GOSIZDAT, Moscú
Archivo España-Rusia

134. *SA, Sovreménnaya arjitektura*
[SA, Arquitectura Contemporánea], nº 3, 1928
Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm
GOSIZDAT, Moscú
Archivo España-Rusia
134b. y 134c. Páginas interiores con el Manifiesto del grupo Octubre



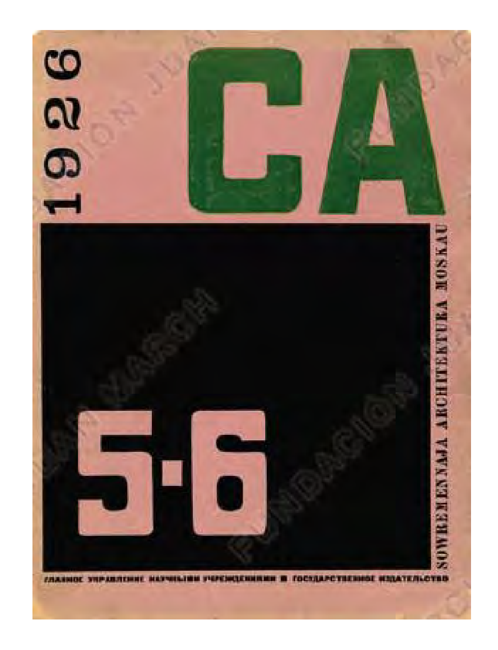


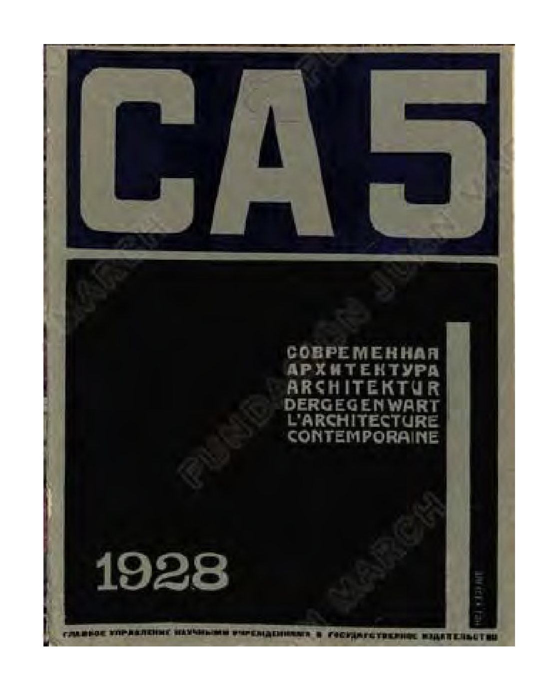


133. *SA, Sovreménnaya arjitektura*
[SA, Arquitectura Contemporánea],
nº 5-6, 1926
Revista. Impresión fotomecánica:
fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm
GOSIZDAT, Moscú
Archivo España-Rusia

135. *SA, Sovreménnaya arjitektura*
[SA, Arquitectura Contemporánea],
nº 5, 1928
Revista. Impresión fotomecánica:
fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm
GOSIZDAT, Moscú
Archivo España-Rusia

136. *SA, Sovreménnaya arjitektura*, 1928
[SA, Arquitectura Contemporánea]
Cartel. Fotograbado, 38,1 x 27,9 cm
Cartel publicitario para suscripción a la
revista SA del año 1928
Colección Merrill C. Berman



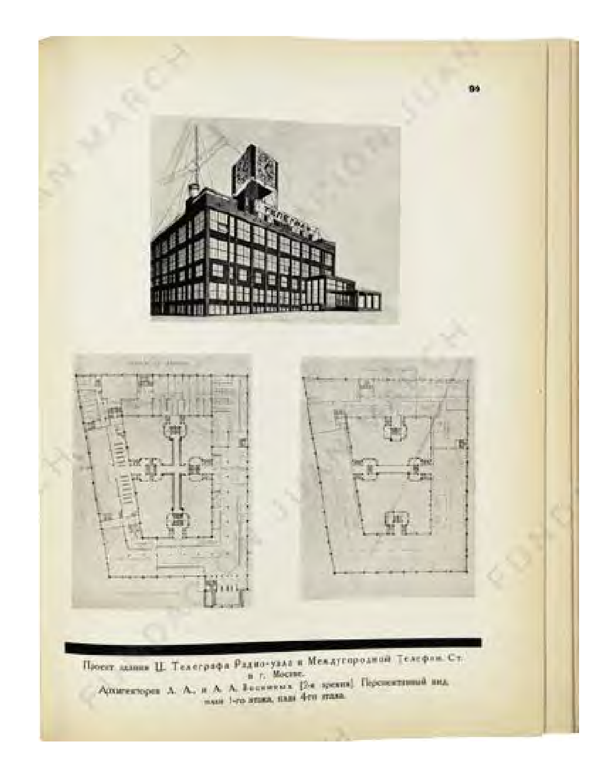


ПОДПИСЫВАЙТЕСЬ НА ЖУРНАЛ СА 1928
ABONNIEREN SIE SICH AUF DIE ZEITSCHRIFT SA

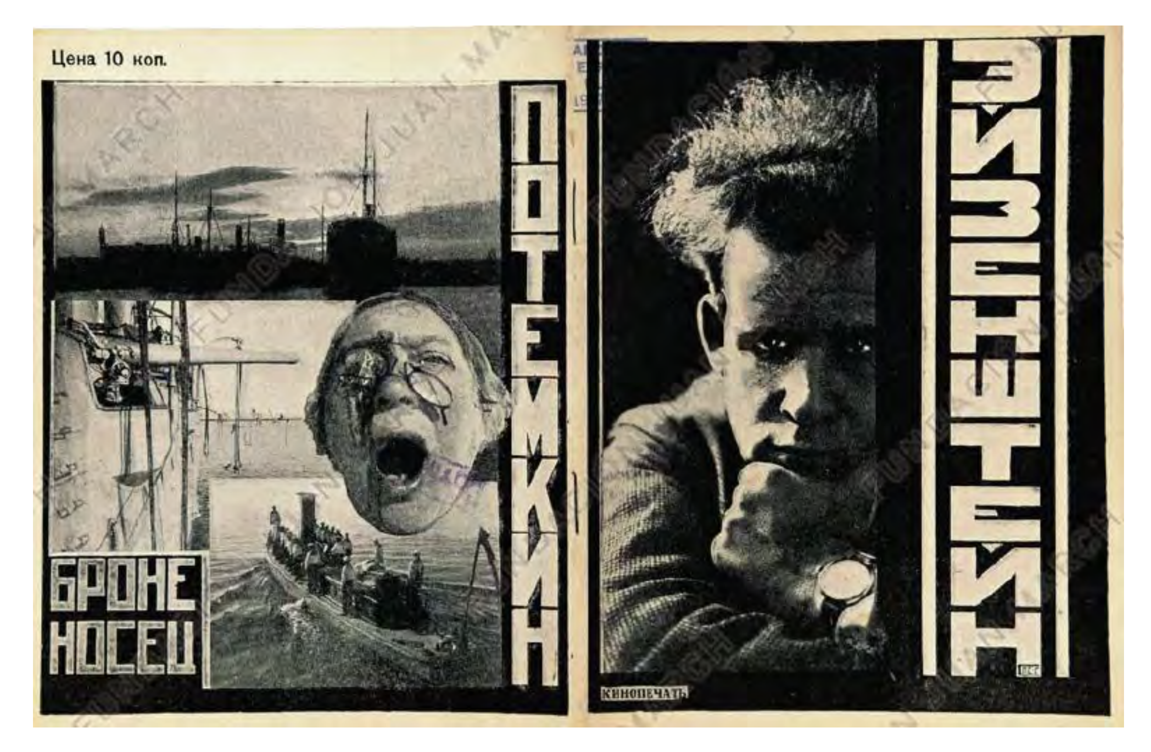
CA

СОВРЕМЕННАЯ ARCHITEKTUR
АРХИТЕКТУРА DER GEGENWART
ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ
ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ
А. А. ВЕСНИН и М. Я. ГИНЗБУРГ
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: М. О. БАРЩ, А. К. БУРОВ, Г. Г. ВЕГМАН, А. А. ВЕСНИН, В. А. ВЕСНИН, ВЯЧ. ВЛАДИМИРОВ, АЛЕКСЕЙ ГАН, М. Я. ГИНЗБУРГ, И. И. ЛЕОНИДОВ, А. С. НИКОЛЬСКИЙ (ЛЕНИНГРАД), П. И. НОВИЦКИЙ, Г. М. ОРЛОВ, А. Л. ПАСТЕРНАК, Н. Н. СОБОЛЕВ





137. *MAO Kónkursy 1923-1926* [MAO (Sociedad de Arquitectura de Moscú). Concursos, 1923-1926], 1926
Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado, 32,5 x 25 cm
MAO, Moscú
Archivo España-Rusia
137b. Página interior: Proyecto de los arquitectos L. A. y A. A. Vesnín para el Edificio Central de Telégrafos en Moscú (2º premio)



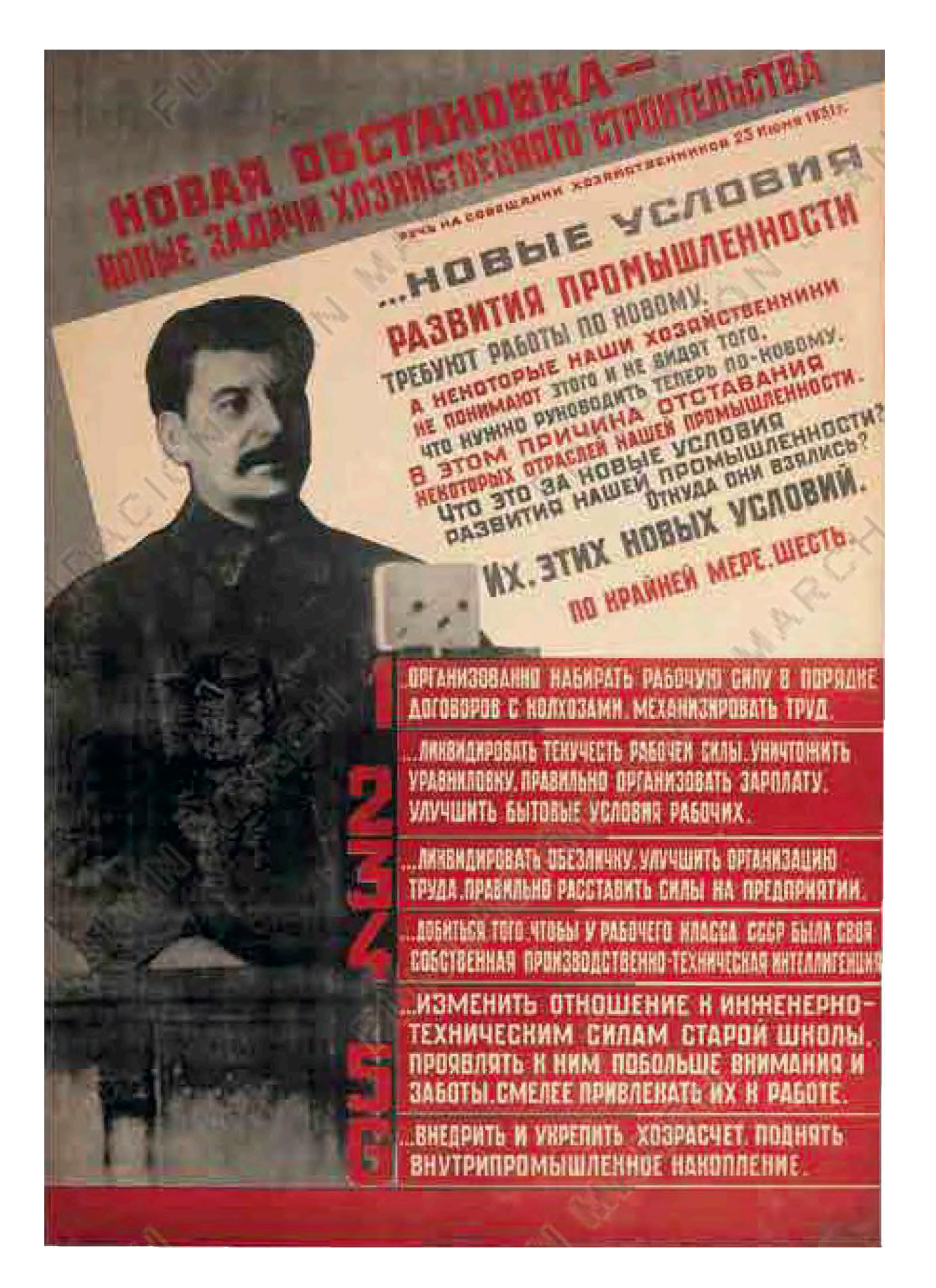


140. Folleto de la película *El acorazado Potiómkin*, 1926
Impresión fotomecánica: fotograbado
15 x 11,5 cm
Archivo España-Rusia

138. *Stroítelstvo Moskvý*
[La Construcción de Moscú],
nº 10, 1930
Revista. Impresión fotomecánica: tipografía y fotograbado, 30 x 21,5 cm
Mossovet, Moscú
Número especial dedicado al edificio Narkomfin, prototipo de vivienda comunal, del arquitecto Moises Ginzburg
Archivo España-Rusia

139. Antón Lavinski
Stáchka, 1925
[Huelga]
Cartel de la película Huelga de Serguéi Eisenstein
Fotograbado y litografía
106,7 x 70,8 cm
GOSIZDAT, Moscú
Tirada: 9.500 ejemplares
Colección Merrill C. Berman





141. *Nóvaya obstanovka – nóviye zadachi joziáystvennogo stroítelstva*, 1931
[Nueva situación-nuevas tareas de la construcción económica…]
Cartel. Litografía y fotograbado
104 x 71,1 cm
Texto del cartel: (Del discurso de Stalin en la Conferencia de gestores administrativos del 23 de junio de 1931) /Las nuevas condiciones del desarrollo industrial requieren nuevas formas de trabajo, pero algunos de nuestros gestores ni ven ni entienden que a partir de ahora hay que producir de un modo diferente. Ahí residen las razones del atraso en algunas áreas de nuestra industria. ¿Cuáles son estas nuevas condiciones de desarrollo de nuestra industria y de dónde han salido? Existen al menos seis condiciones nuevas:/1…De una forma organizada, contratar la mano de obra en un régimen de acuerdos con los koljóses, mecanizar el trabajo. /2… Liquidar la volatilidad de la mano de obra, eliminar el pago igualatorio, organizar correctamente los sueldos, mejorar las condiciones de la vida cotidiana de los obreros /3… Liquidar la irresponsabilidad, mejorar la organización del trabajo, distribuir correctamente la mano de obra en la empresa /4… Lograr que la clase obrera de la URSS tenga su propia intelligentsia industrial y técnica /5… Cambiar la actitud hacia el personal ingeniero técnico de la vieja escuela, mostrar hacia ellos más atención y preocupación, involucrarles en el trabajo de una forma más atrevida /6… Introducir y fortalecer la autofinanciación, aumentar el ahorro dentro de la industria.
IZOGIZ, Moscú
Tirada 50.000 ejemplares
Precio: 50 kopeks
Colección Merrill C. Berman

142. Gustav Klutsis
Piatilétku prevratím v chetyriojlétku, 1930
[Cumpliremos el Plan Quinquenal en cuatro años]
Cartel. Litografía y fotograbado
101,5 x 73,7 cm
Texto del cartel: Cumpliremos el Plan Quinquenal en cuatro años con el esfuerzo de los millones de obreros involucrados en la competición socialista / Los logros del Primer Plan Quinquenal y las cifras de control para el año 1919-30
GOSIZDAT, Moscú
Tirada: 30.000 ejemplares
Precio: 35 kopeks
Colección Merrill C. Berman


ДОСТИЖЕНИЯ ПЕРВОГО ГОДА ПЯТИЛЕТКИ И КОНТРОЛЬНЫЕ ЦИФРЫ НА 1929/30 г.
ТРУД
УСИЛИЯМИ МИЛЛИОНОВ РАБОЧИХ, ВОВЛЕЧЕННЫХ В СОЦИАЛИ-СТИЧЕСКОЕ СОРЕВНОВАНИЕ,
ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ ТРУДА ПОВЫСИТЬ НА 25%
ВСЕГО ЛИЦ НАЕМНОГО ТРУДА в 1928/29 г. 12,2 млн. чел. в 1929/30 г. 13,3 млн. чел.
СНИЗИТЬ СЕБЕСТОИМОСТЬ НА 11%
РЕАЛЬНУЮ ЗАРПЛАТУ РАБОЧИХ ПОВЫСИТЬ В СРЕДНЕМ НА 12%
ОТ УДАРНЫХ БРИГАД—К УДАРНЫМ ЦЕХАМ И ЗАВОДАМ!
ПЯТИЛЕТКУ ПРЕВРАТИМ В ЧЕТЫРЕХЛЕТКУ



143. Gustav Klutsis
Sin título. Maqueta para portada de *Za proletárskoye iskússtvo*
[Por el arte proletario], c 1932
Fotografía. Plata en gelatina iluminada.
Copia vintage, 21,3 x 16,2 cm
Colección Merrill C. Berman

144. Gustav Klutsis
Reproducción de un cartel del artista en la portada de *Za proletárskoye iskússtvo*
[Por el Arte Proletario], nº 5, 1932
Revista. Impresión tipográfica y fotograbado, 29,8 x 21,3 cm
Texto que acompaña la imagen: La victoria del socialismo en nuestro país está garantizada. El fundamento de la economía socialista está asegurado. La realidad de nuestro plan de producción es la realidad de millones de trabajadores creando la nueva vida. I. Stalin
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Colección Merrill C. Berman






ЖУРНАЛ
Р оссийской
А ссоциации
П ролетарских
Х удожников
За Пролетарское искусство
5
ПОБЕДА СОЦИАЛИЗМА
В НАШЕЙ СТРАНЕ ОБЕСПЕЧЕНА
ФУНДАМЕНТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
ЭКОНОМИКИ ЗАВЕРШЕН
„РЕАЛЬНОСТЬ НАШЕГО ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ПЛАНА
ЭТО МИЛЛИОНЫ ТРУДЯЩИХСЯ ТВОРЯЩИХ НОВУЮ ЖИЗНЬ
И СТАЛИН
ОГИЗ—ИЗОГИЗ
МОСКВА—1932
КЛУЦИС

145. *Za proletárskoye iskusstvo*
[Por el Arte Proletario], nº 9, 1931
Revista. Impresión fotomecánica:
fotograbado y tipografía, 30 x 21,5 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Archivo España-Rusia

146. *Iskusstvo v massi*
[Arte de las Masas], nº 2 (10), 1930
Revista. Impresión fotomecánica:
fotograbado y tipografía, 30 x 23 cm
AJR, Moscú
Archivo España-Rusia

147. *Za proletárskoye iskusstvo*
[Por el Arte Proletario], nº 3-4, 1931,
portada
Revista. Impresión fotomecánica:
fotograbado y tipografía, 30,5 x 21,5 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Archivo España-Rusia



148. *Znániye–sila* [Conocimiento-Fuerza], nº 15, 1931, portada
Revista. Impresión fotomecánica:
fotograbado y tipografía, 30 x 21 cm
Molodáya Gvárdiya, Moscú
Archivo España-Rusia

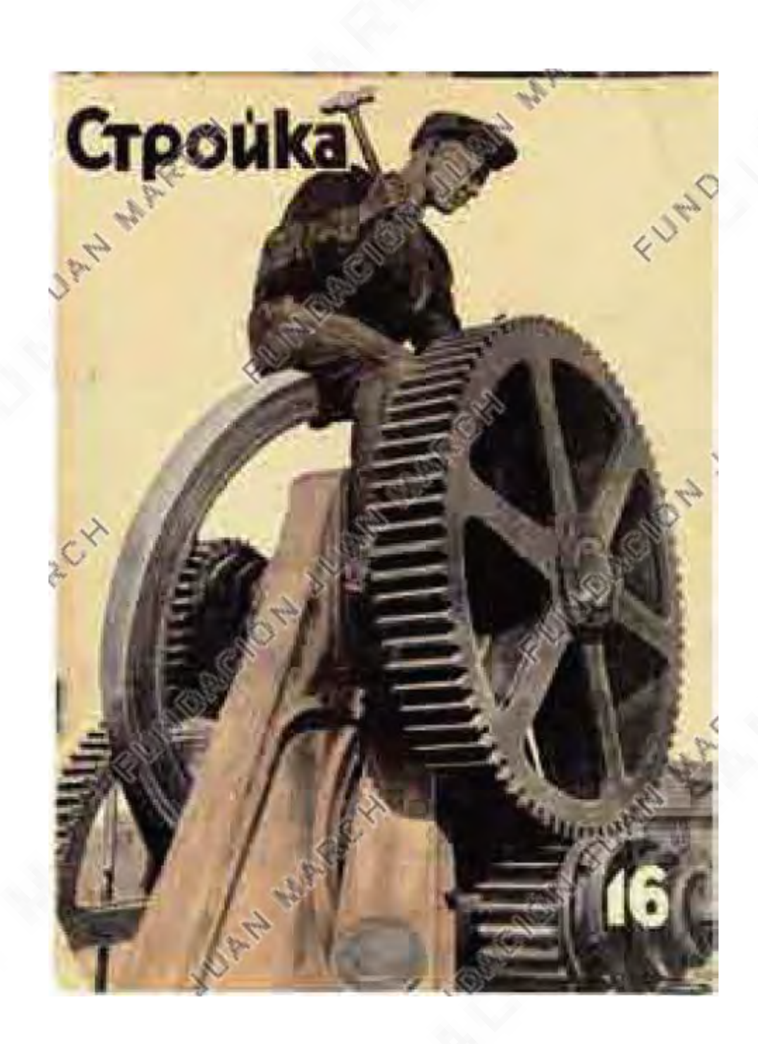
149. *Stroyka* [Construcción], nº 16, 5 agosto 1930
Revista. Impresión fotomecánica:
fotograbado y tipografía, 30 x 22 cm
Krásnaya Gazeta, Leningrado
Archivo España-Rusia

150. *Naúka i téjnika* [Ciencia y Técnica], nº 2, 1930
Revista. Impresión fotomecánica:
fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm
Krásnaya Gazeta, Leningrado
Archivo España-Rusia




ИСКУССТВО
В МАССЫ
№2 (10)
1930

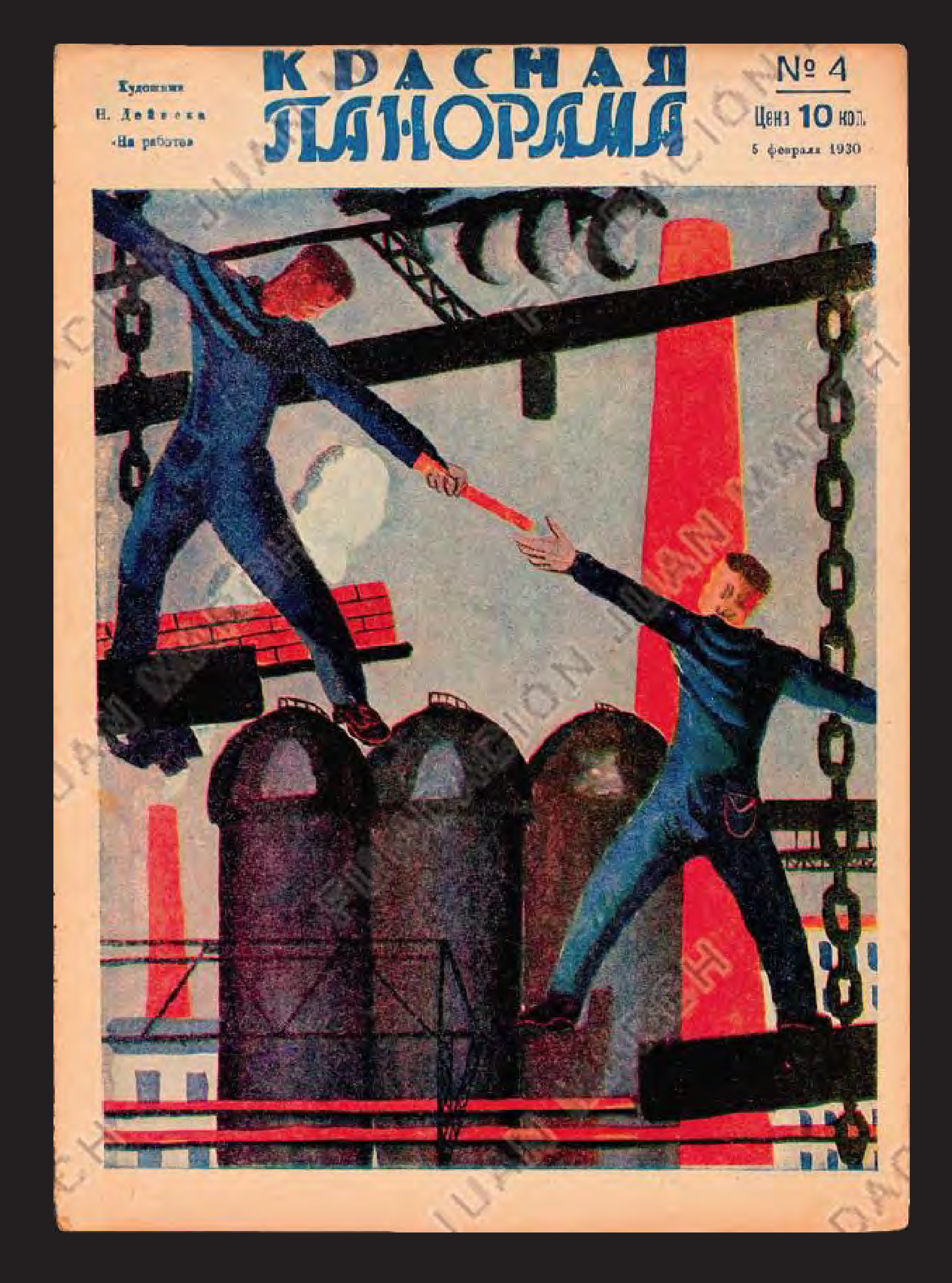

ЗА
ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО
ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО
ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО
ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО
3-4
1931
ОГИЗ-ИЗОГИЗ МОСКВА-ЛЕНИНГРАД
ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ


Стройка
16


8-й год издания.
10 коп.
НАУКА и ТЕХНИКА
№2
Сборка металлического каркаса крупного здания (см. стр. 2).

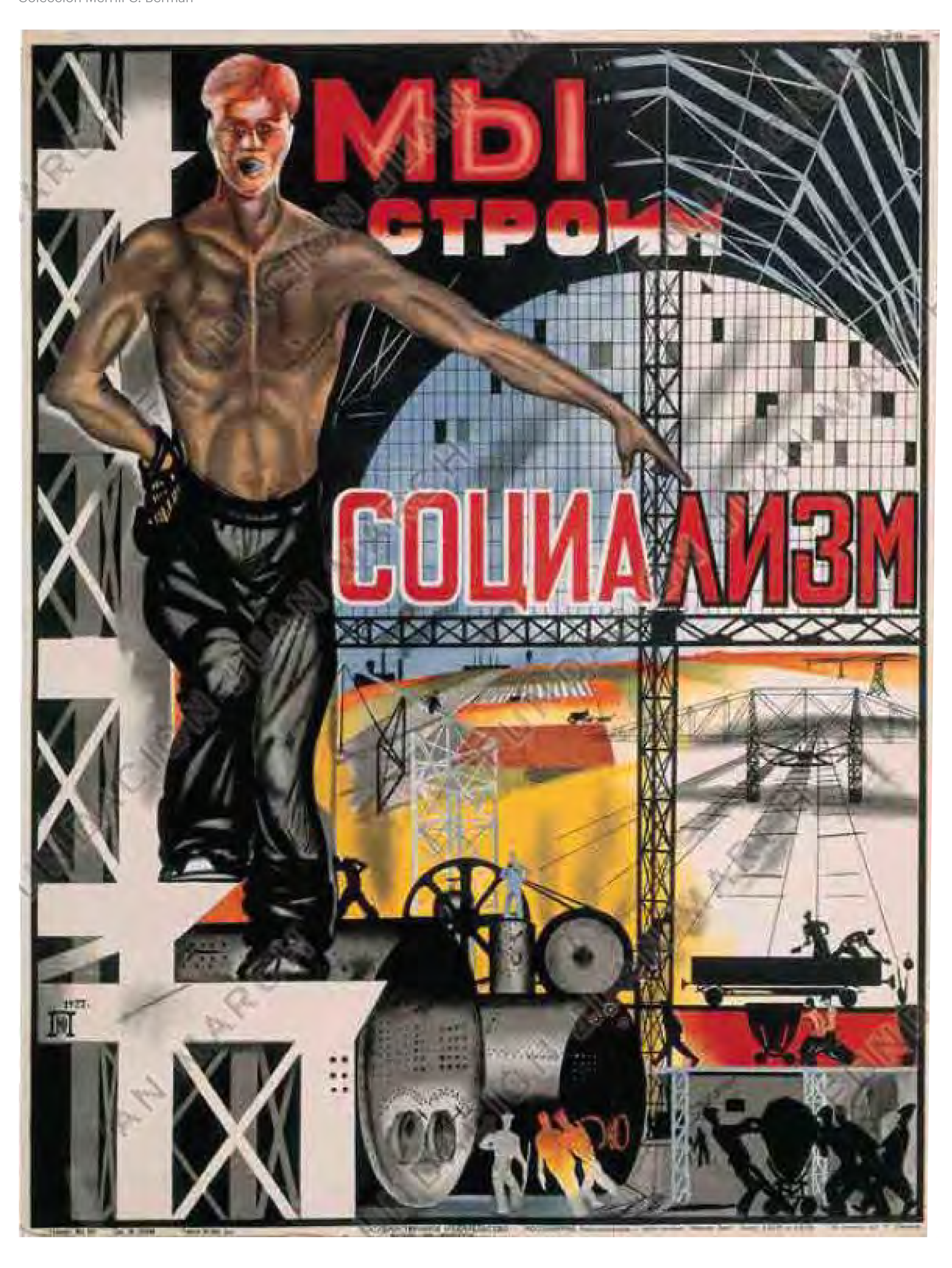
151. Aleksandr Deineka
Portada de *Krásnaya panorama*
[Panorama Rojo], nº 4, 5 febrero 1930
Revista. Offset, 27,9 x 20,3 cm
Krásnaya Gazeta, Leningrado
Precio: 10 kopeks
Colección Merrill C. Berman

152. Aleksandr Deineka
Nado samím stat spetsialístami…, 1931
[Tenemos que convertirnos en especialistas…]
Cartel. Litografía, 144 x 102 cm
Texto del cartel: Tenemos que convertirnos en especialistas, dueños de nuestro oficio, tenemos que volver la cara hacia el conocimiento tecnológico (Stalin)
IZOGIZ, Moscú-Leningrado
Tirada: 30.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman



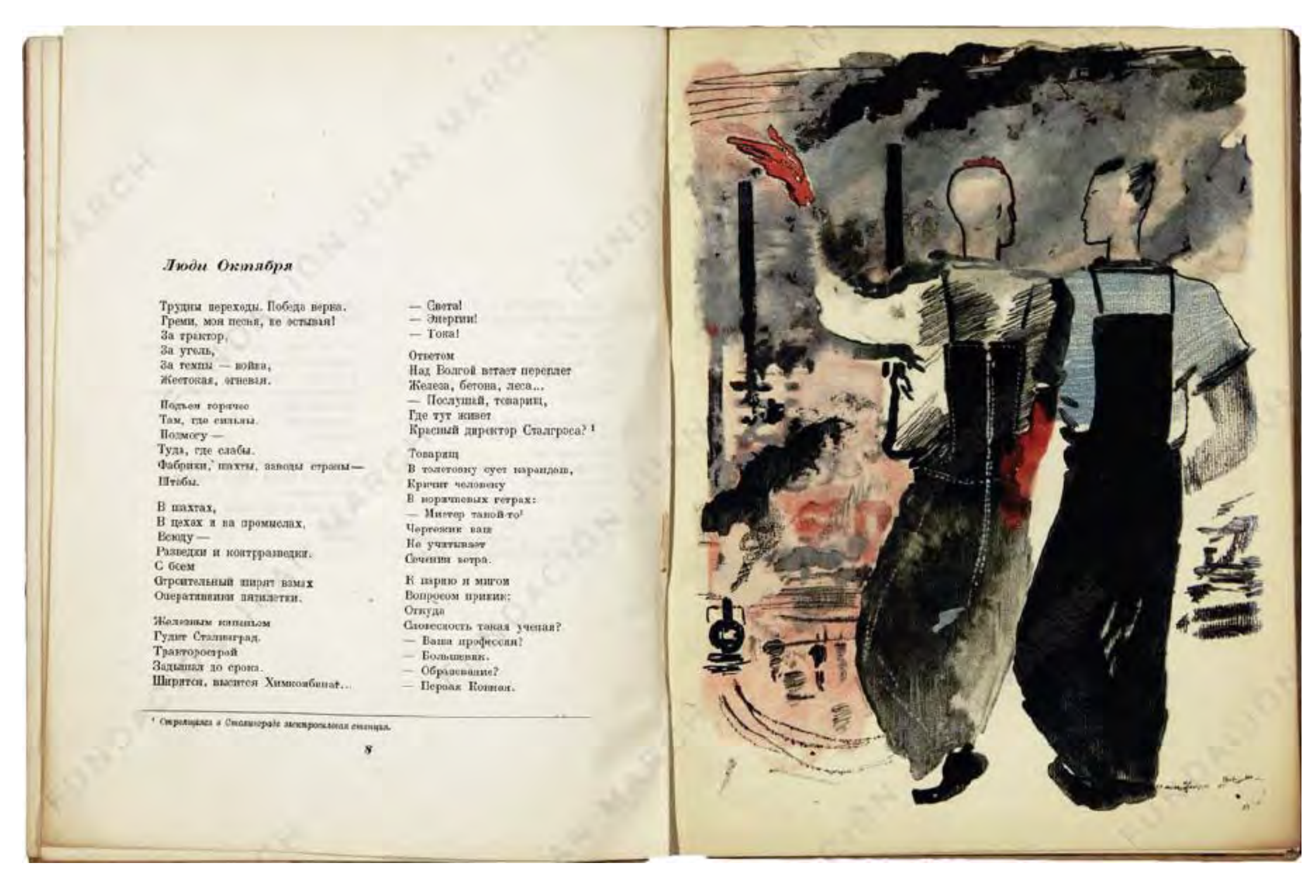

Надо самим стать специалистами, хозяевами дела, надо повернуться лицом к техническим знаниям
\Сталин\

153. Yuri Pímenov
My stróim sotsialísm, 1928
[Estamos construyendo el socialismo]
Cartel. Litografía, 68,5 x 53,3 cm
GOSIZDAT, Moscú, Leningrado
Tirada: 35.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman



154. Yuri Pímenov
Ilustraciones del libro de Aleksandr Zhárov, *Ósen i vesná* [Otoño y primavera. Poesías], 1933
Libro. Impresión tipográfica y litografía, 30 x 23 cm
Judózhestvennaya literatura, Moscú
Archivo España-Rusia
154b. Interior p. 8: "La gente de Octubre"





Люди Октября

Трудны переходы. Победа верна.
Греми, моя песня, не остывая!
За трактор,
За уголь,
За темпы — война,
Жестокая, огневая.

Подъем горячее
Там, где сильны.
Подмогу —
Туда, где слабы.
Фабрики, шахты, заводы страны —
Штабы.

В шахтах,
В цехах и на промыслах,
Всюду —
Разведки и контрразведки.
С боем
Строительный ширят взмах
Оперативники пятилетки.

Железным копытом
Гудит Сталинград.
Тракторострой
Задышал до срока.
Ширится, высится Химкомбинат...

— Света!
— Энергии!
— Тока!

Ответом
Над Волгой встает переплет
Железа, бетона, леса...
— Послушай, товарищ,
Где тут живет
Красный директор Сталгрэса? [1]

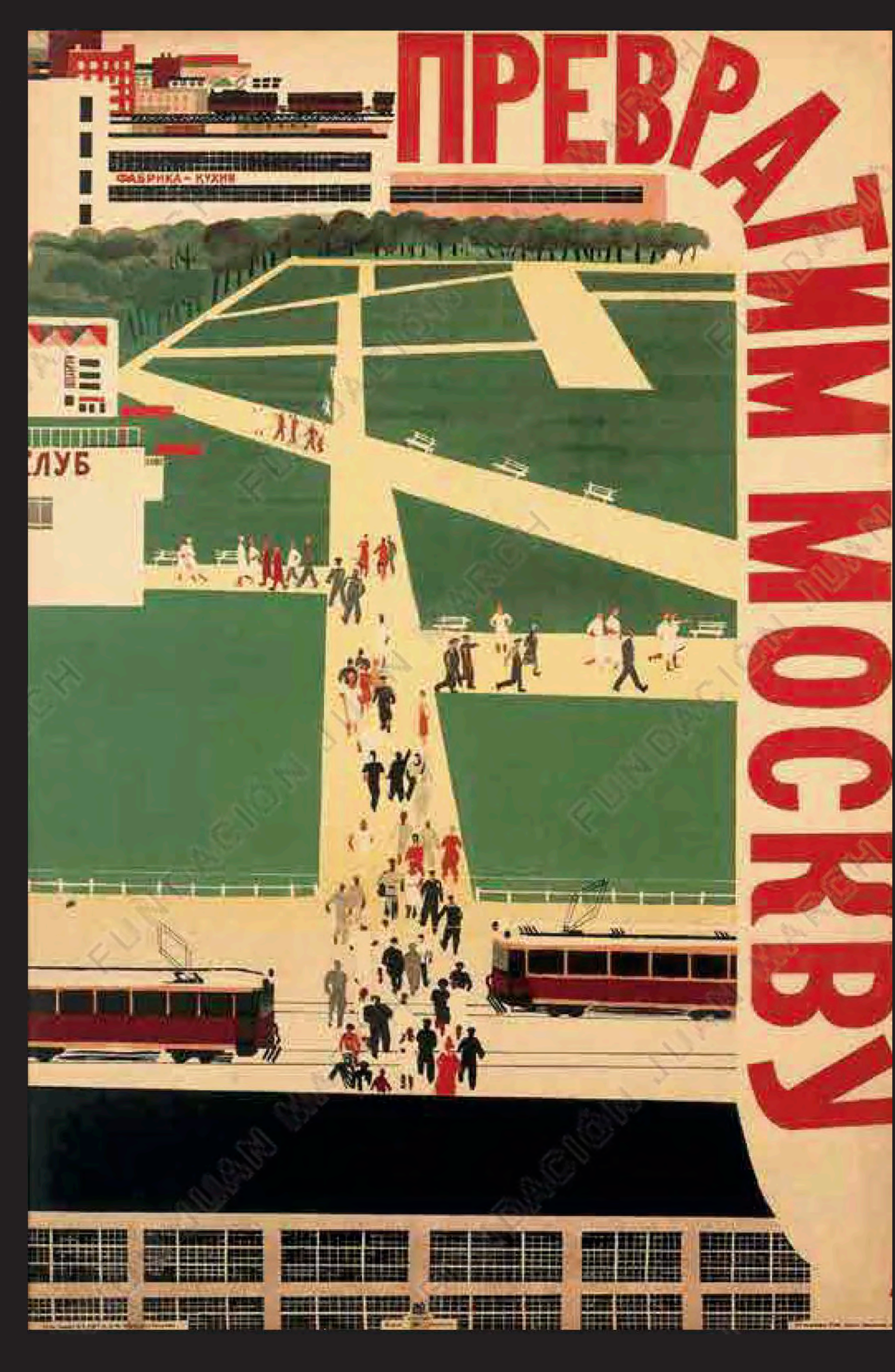
Товарищ
В толстовку сует карандаш,
Кричит человеку
В коричневых гетрах:
— Мистер такой-то!
Чертежник ваш
Не учитывает
Сечения ветра.

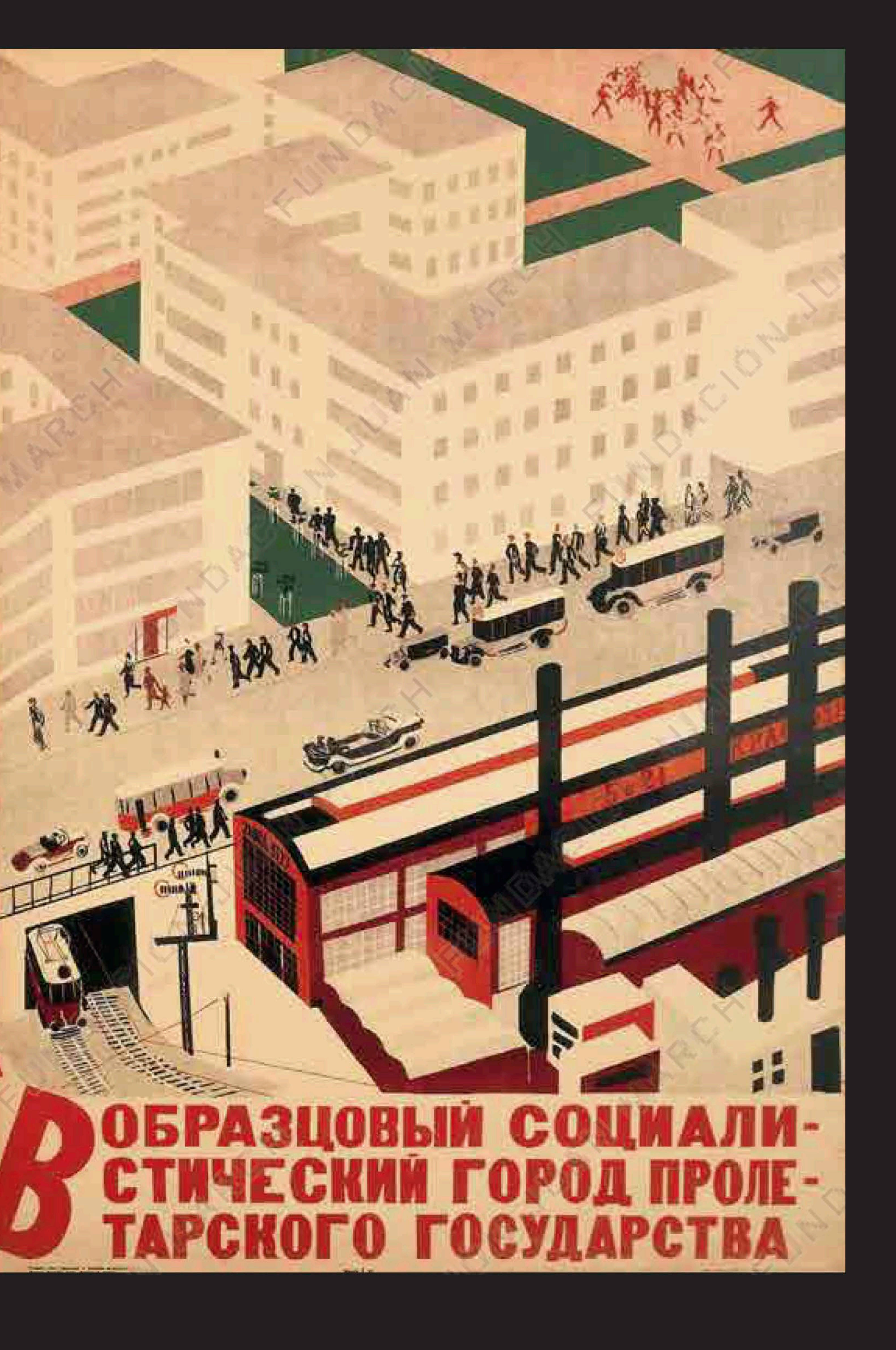
К парню и мигом
Вопросом приник:
Откуда
Словесность такая ученая?
— Ваша профессия?
— Большевик.
— Образование?
— Первая Конная.

[1] Строящаяся в Сталинграде электрическая станция.

8

155. Aleksandr Deineka
Prevratím Moskvú v obraztsóvyi sotsialistícheskiy górod proletárskogo gosudárstva, 1931
[Convertiremos Moscú en el modelo socialista de ciudad del Estado del proletariado]
Cartel. Litografía, 144,7 x 208,2 cm
IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Tirada: 50.000 ejemplares
Precio: 1 rublo
Colección privada




В ОБРАЗЦОВЫЙ СОЦИАЛИ-
СТИЧЕСКИЙ ГОРОД ПРОЛЕ-
ТАРСКОГО ГОСУДАРСТВА

161. *Da zdrávstruyet 1 maya!*, c 1930
[¡Viva el 1 de mayo!]
Bandera. Algodón pintado a mano
105 x 72,1 cm
Fundación José María Castañé

156. Suplemento de la revista infantil *Murzilka*, nº 10, c 1930
Papel impreso. Fotograbado
29,5 x 24 cm
Comité Central de la VLKSM, Moscú
Archivo España-Rusia
156b. Recortable interior de la Maqueta del Palacio de los Soviets de Borís Iofan.

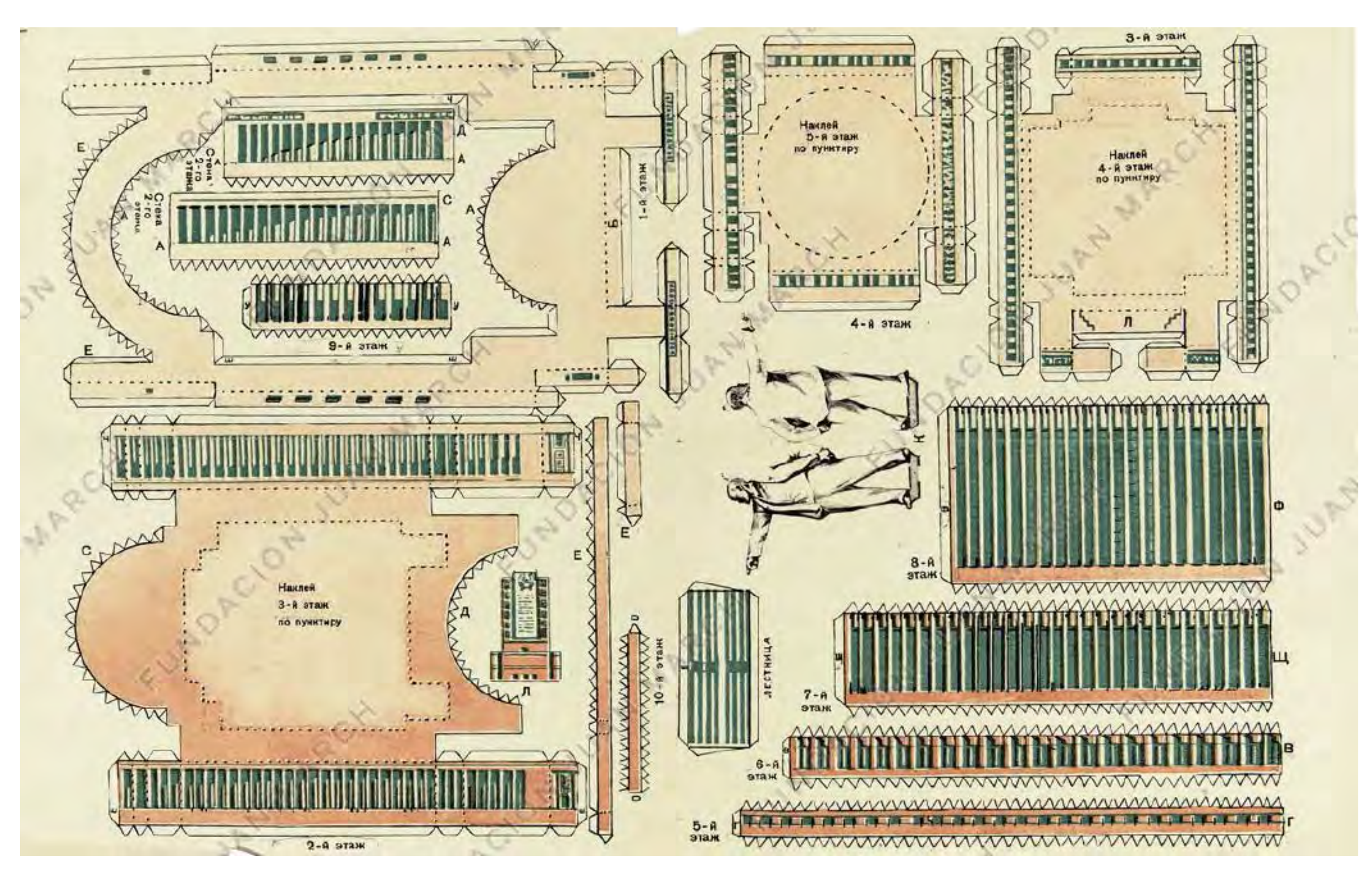

Приложение к „Мурзилке" № 10

ДВОРЕЦ СОВЕТОВ

МАКЕТ

Как склеить макет Дворца Советов смотри в журнале на странице 26.
На 26 странице помещаются некоторые части макета, которые тоже надо вырезать и склеить.





157. Solomón Telingáter
Portada de *Stroítelstvo Moskvý*
[La Construcción de Moscú], nº 10, 1929
Revista. Impresión fotomecánica:
fotograbado y tipografía, 30,5 x 23 cm
Mossovet, Moscú
Archivo España-Rusia

158. Detalle de la fachada del
desaparecido Hotel Moscú, del
arquitecto Alekséi Schúsev, Moscú
1932-1938 (demolido en 2001)
Escayola, 47 x 60 x 2 cm
Archivo España-Rusia



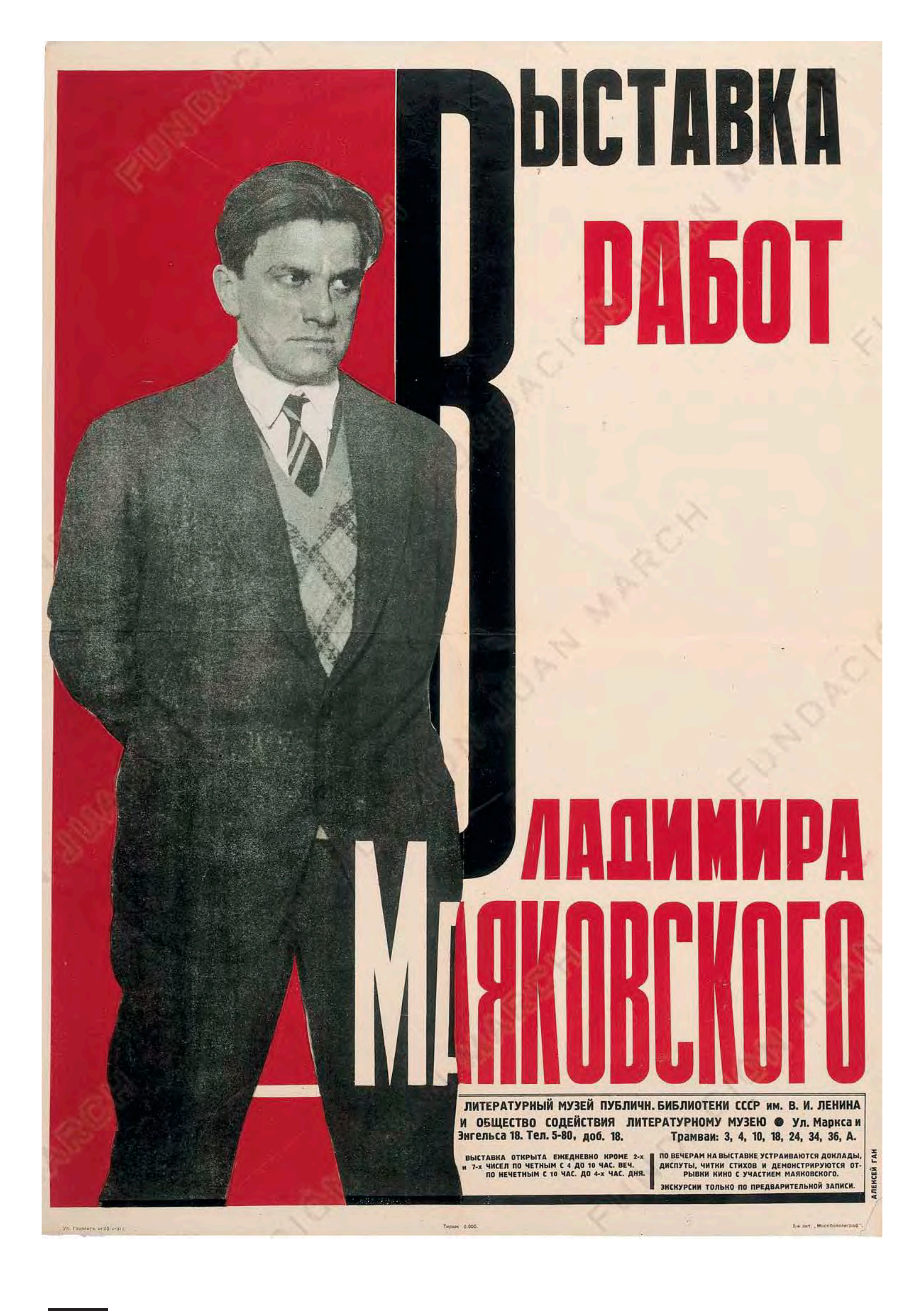



Механизируем
Донбасс

159. Aleksandr Deineka
Mejanizíruyem Donbáss!, 1930
[¡Mecanizaremos la cuenca del Don!]
Cartel. Litografía, 106,6 x 73,6 cm
IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Tirada: 25.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

160. Aleksandr Zhárov
Stijí i úgol [Poemas y carbón], 1931
Libro. Impresión fotomecánica:
fotograbado, 17 x 12,5 cm
Molodáya Gvárdiya, Moscú
Subtítulo del libro: De la experiencia del trabajo literario en las minas de la cuenca del Don
Texto en la contraportada: El problema del carbón se convierte en un importantísimo problema político y económico, sin su solución son imposibles los tempos rápidos de la construcción socialista (Resolución del Comité Central de VKP(b))
Archivo España-Rusia




ВЫСТАВКА
РАБОТ
ВЛАДИМИРА
МАЯКОВСКОГО
ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ ПУБЛИЧН. БИБЛИОТЕКИ СССР им. В. И. ЛЕНИНА
И ОБЩЕСТВО СОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРНОМУ МУЗЕЮ ● Ул. Маркса и Энгельса 18. Тел. 5-80, доб. 18.
Трамваи: 3, 4, 10, 18, 24, 34, 36, А.
ВЫСТАВКА ОТКРЫТА ЕЖЕДНЕВНО КРОМЕ 2-х и 7-х ЧИСЕЛ ПО ЧЕТНЫМ С 4 ДО 10 ЧАС. ВЕЧ. ПО НЕЧЕТНЫМ С 10 ЧАС. ДО 4-х ЧАС. ДНЯ.
ПО ВЕЧЕРАМ НА ВЫСТАВКЕ УСТРАИВАЮТСЯ ДОКЛАДЫ, ДИСПУТЫ, ЧИТКИ СТИХОВ И ДЕМОНСТРИРУЮТСЯ ОТРЫВКИ КИНО С УЧАСТИЕМ МАЯКОВСКОГО.
ЭКСКУРСИИ ТОЛЬКО ПО ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСИ.
АЛЕКСЕЙ ГАН

162. Alekséi Gan
Výstavka rabót Vladímira Mayakóvskogo,
1931
[Vladímir Mayakovski. Exposición de sus obras]
Cartel para la exposición celebrada en el Museo de Literatura de la Biblioteca Pública Lenin en 1931
Litografía y fotograbado, 64,8 x 46 cm
Glavlit, Moscú
Tirada: 2.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

163. Vladímir Mayakovski
Vo ves gólos [A toda voz], 1931
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado
19 x 12,5 cm
Judózhestvennaya literatura, Moscú, Leningrado
Archivo España-Rusia





164. Vladímir Mayakovski
Sochinéniya v odnom tome [Obras completas en un volumen], 1940
Libro. Impresión fotomecánica
26,1 x 20,6 cm
Judózhestvennaya literatura, Moscú
Fundación José María Castañé





64 — В. В. Маяковский

Так махни ж, шахтер, киркой —
бей по углю смаху!..»

И призыв горячий мой
не дослушав даже,
забивать пошли забой,
что ни день — то сажень.
Сгреб отгребщик уголь вон,
сбил крепильщик клетки,
а по штрекам
коногон
гонит вагонетки.

В труд ушедши с головой,
вагонетки эти
принимает стволовой,
нагружает клети.
Вырвав тыщей дружных сил
из подземных сводов,
мчали уголь по Руси,
черный хлеб заводов.
Встал от сна России труп —
ожила громада,
дым дымит с фабричных труб,
всё творим, что надо.

Сапоги для всех, кто бос,
куртки всем, кто голы,
развозил электровоз
чрез леса и долы.
И шахтер одет,
обут,
носом в табачишке.
А еды! —
Бери хоть пуд —
всякой снеди лишки.
Жизнь привольна и легка.
Светит уголь,
греется.
Все у нас —
до молока
птичьего —
имеется.

Я, конечно, сказку сплел,
но скажу для друга:
будет вправду это всё,
если будет уголь!

РАНЬШЕ И ТЕПЕРЬ

РАНЬШЕ:

«Мы победим!» —
говорили мы.

«Утопия, —
говорила буржуазия. —
В порошок сотру,
лень только нагибаться до
полу!»
А через несколько времени
в утопии и утопла.

ТЕПЕРЬ:

На электрификацию
глазками пучится.



В. В. МАЯКОВСКИЙ

СОЧИНЕНИЯ
В ОДНОМ ТОМЕ

Под общей редакцией
Н. Н. АСЕЕВА, Л. В. МАЯКОВСКОЙ,
В. О. ПЕРЦОВА и М. И. СЕРЕБРЯНСКОГО

Критико-биографический очерк
В. О. ПЕРЦОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“
МОСКВА 1940



ОКНА РОСТА. Рисунок и текст В. Маяковского


ДАДИМ
ПРОЛЕТ
УРАЛО-К
Западная и Иваново-
Вознесенск. область.
Нижегородск
Западно-сибирски
ИЗОГИЗ–ИЗОГИЗ
Москва 1931



165. Aleksandr Deineka
Dadím proletárskiye kadry Uralo-Kuzbassu!, 1931
[¡Proporcionaremos el personal proletario a Urales-Kuznetsk!]
Cartel. Litografía entelada
68,5 x 101,6 cm
Texto del cartel: Proporcionaremos personal proletario a la zona de Urales-Kuznetsk / A la provincia de los Urales, a la República Tártara / A Nizhni Nóvgorod y al oeste del territorio siberiano
IZOGIZ, Moscú
Tirada: 10.000 ejemplares
Precio: 50 kopeks
Colección Merrill C. Berman

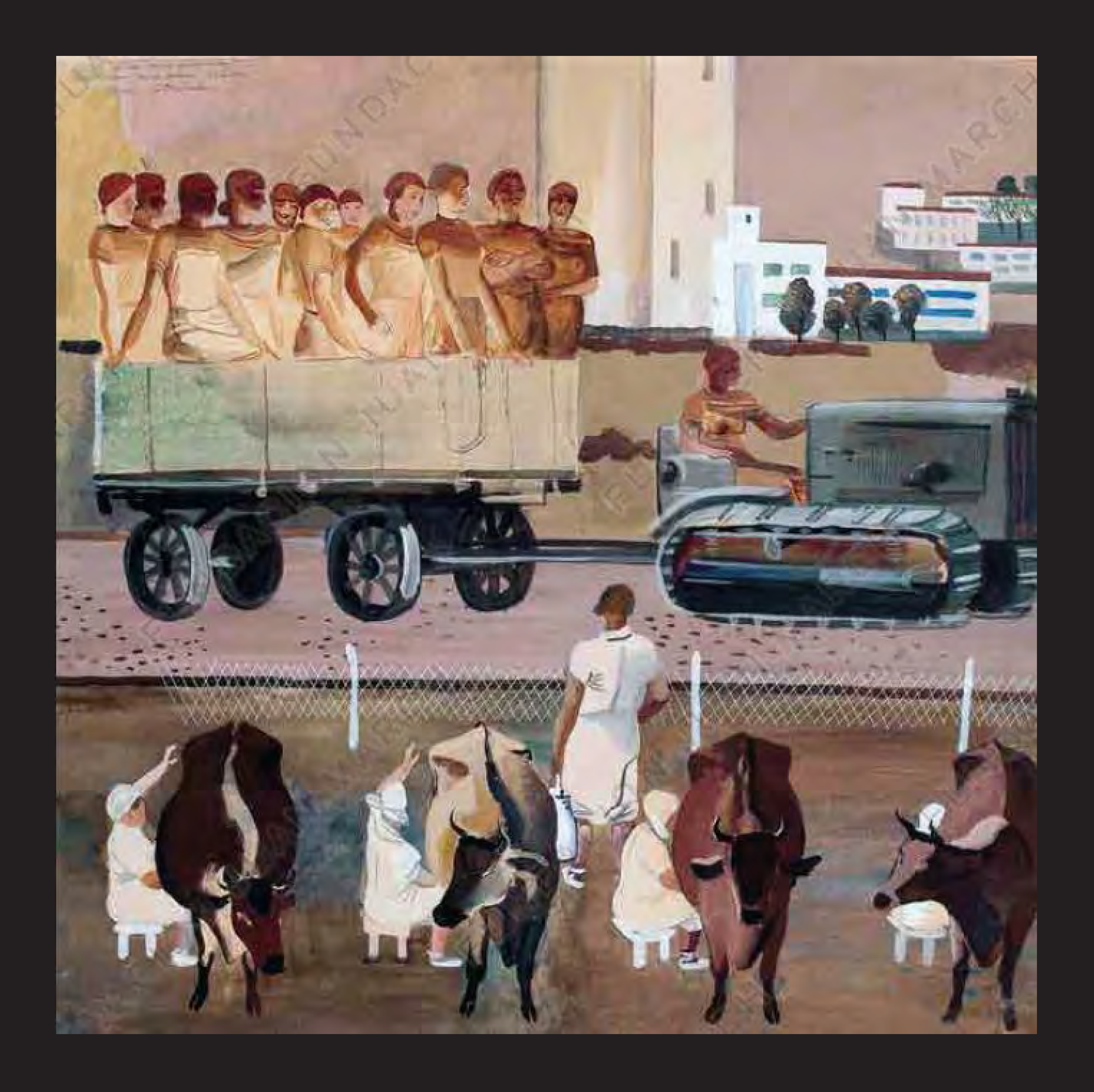
166. Solomón Telingáter, S. Gutnov, N. Spirov
Cubierta de *Oktiábr. Borbá za proletárskiye klássoviye pozítsii na fronte prostránstvennyj iskusstv*
[Octubre. La lucha por las posiciones de las clases proletarias en el frente de las artes tridimensionales], febrero 1931
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 26,7 x 19 cm
IZOGIZ, Moscú
Colección privada



167. Aleksandr Deineka
Zheleznodoróznoye depó, c 1928
[Depósito ferroviario]
Acuarela, tinta, pluma sobre papel
29,9 x 44,8 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

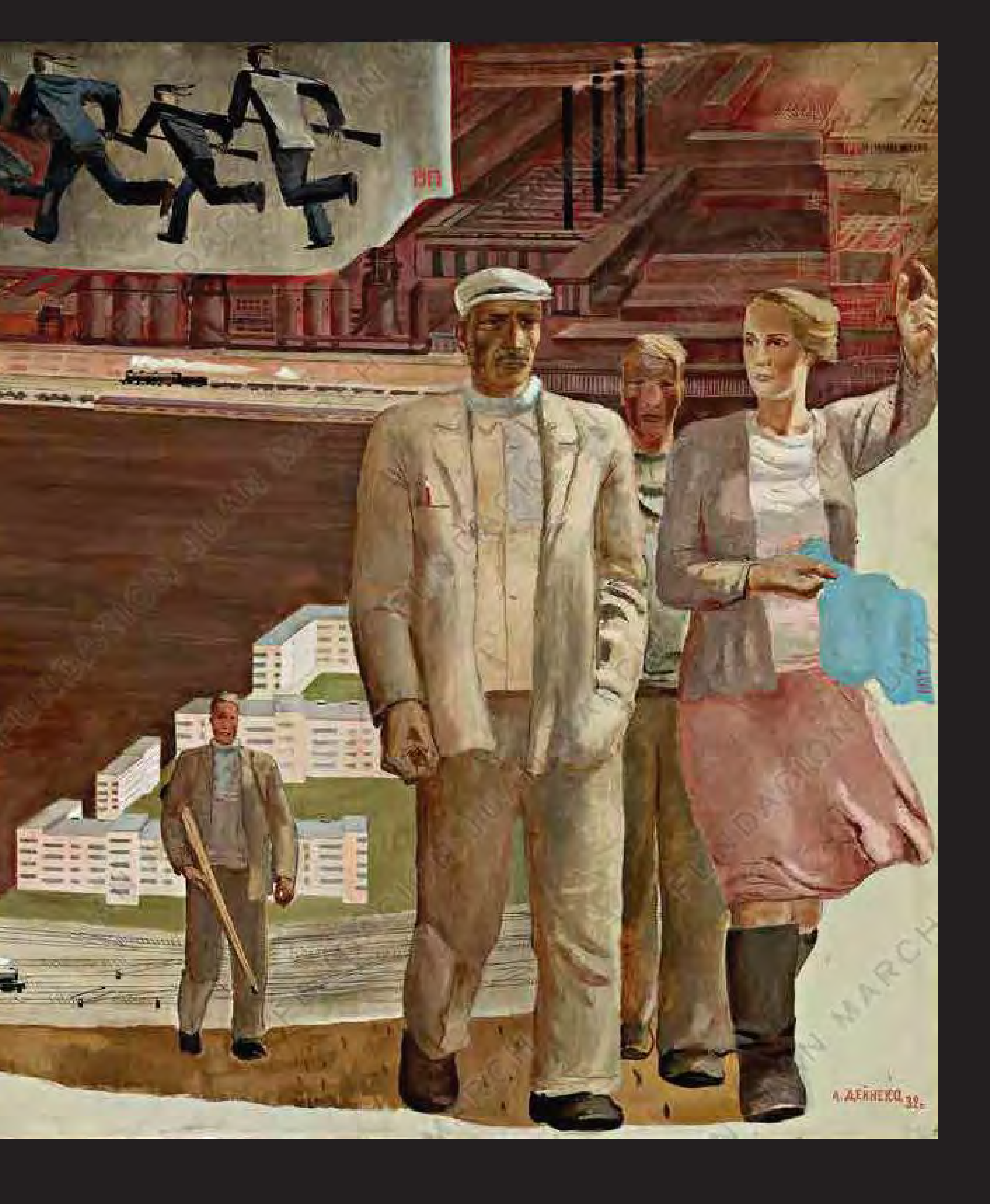
168. Aleksandr Deineka
Zhénskiye brigady v sovjóze, 1931
[Las brigadas femeninas en el *sovjós* (boceto)]
Témpera sobre papel, 70,5 x 70,8 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

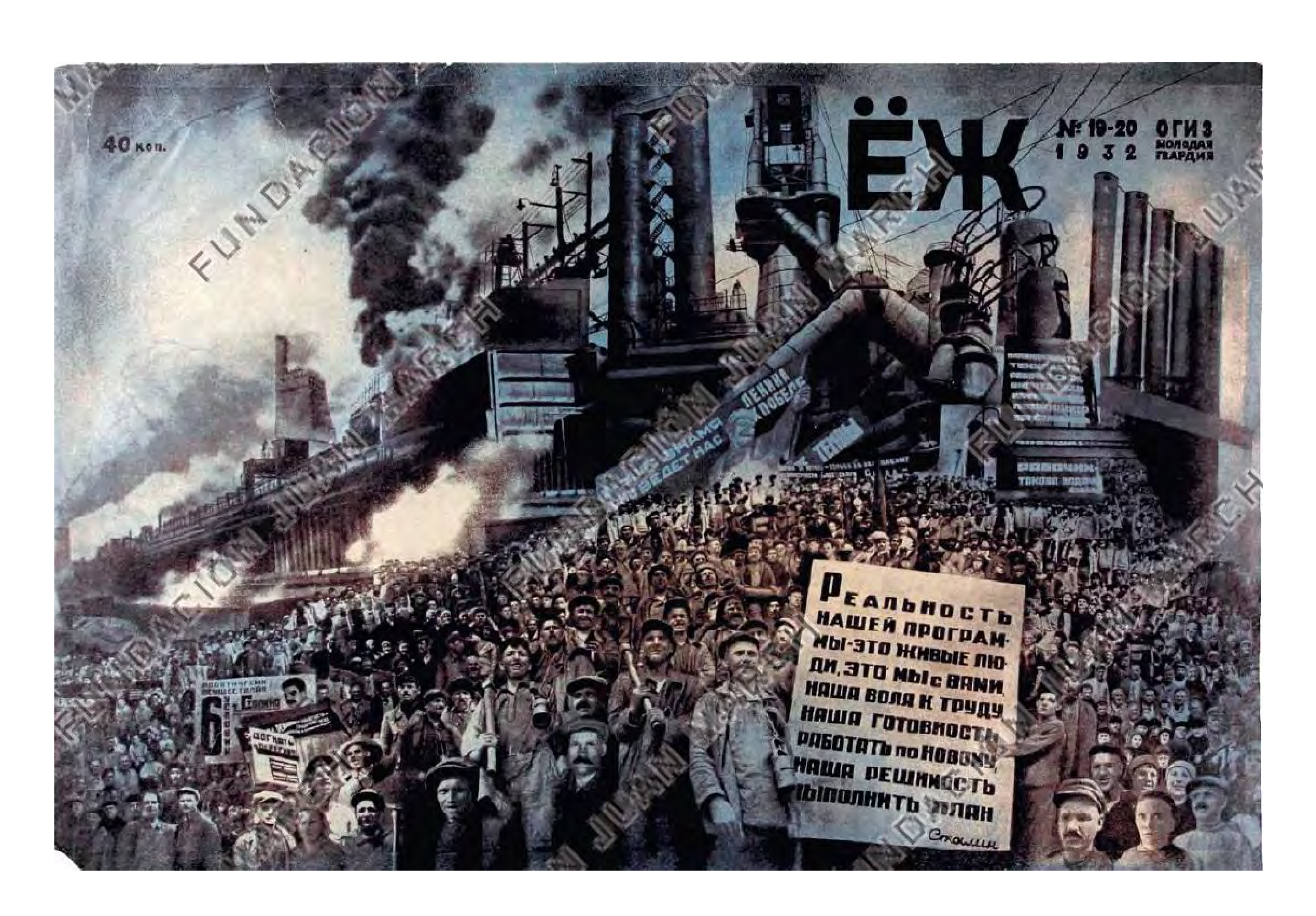




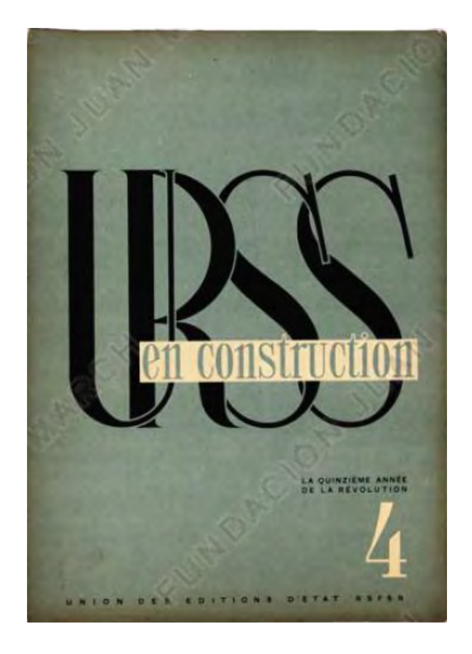
169. Aleksandr Deineka
Kto kogó?, 1932
[¿Quién podrá con quién?]
Óleo sobre lienzo, 131 x 200 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú




А. ДЕЙНЕКА



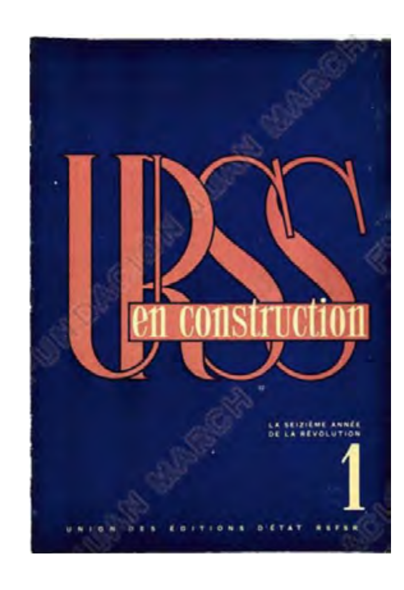
170. Mijaíl Razulevich
Reálnost náshei prográmmy – eto zhivíye liúdi,
1932
[La realidad de nuestro programa es gente activa]
Boceto para cartel. Fotograbado, 38,3 x 25,4 cm
Texto: La realidad de nuestro programa es gente de carne y hueso / somos nosotros y vosotros / nuestra voluntad de trabajo /nuestra disposición a trabajar de un modo nuevo / nuestra decisión de cumplir con el plan / Stalin
Colección Merrill C. Berman

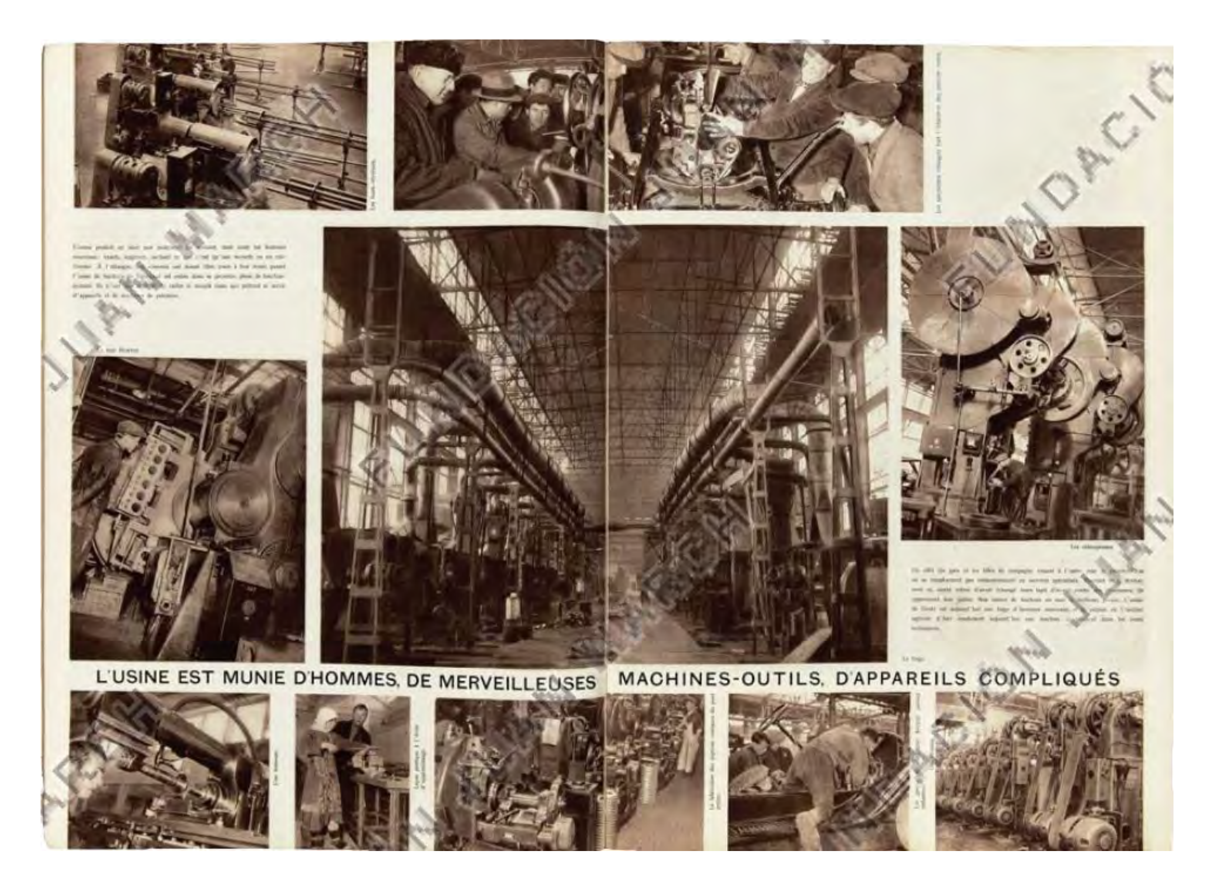


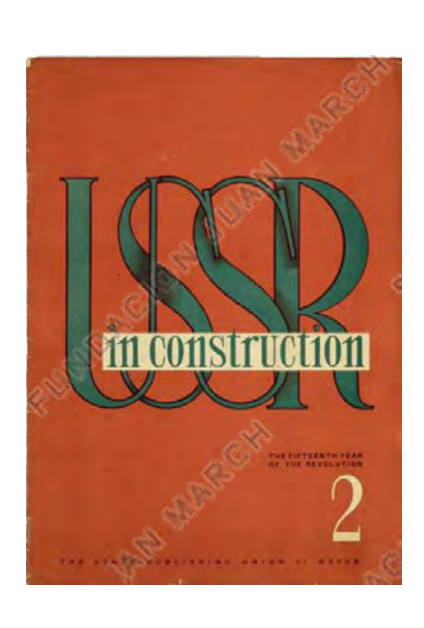
171. P. Urban
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 4, 1932
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid

173. Nikolái Troshin
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 1, 1933
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid

172. *USSR in Construction* [URSS en Construcción], nº 2, 1932
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición inglesa de *SSSR na stroike*
Fundación José María Castañé



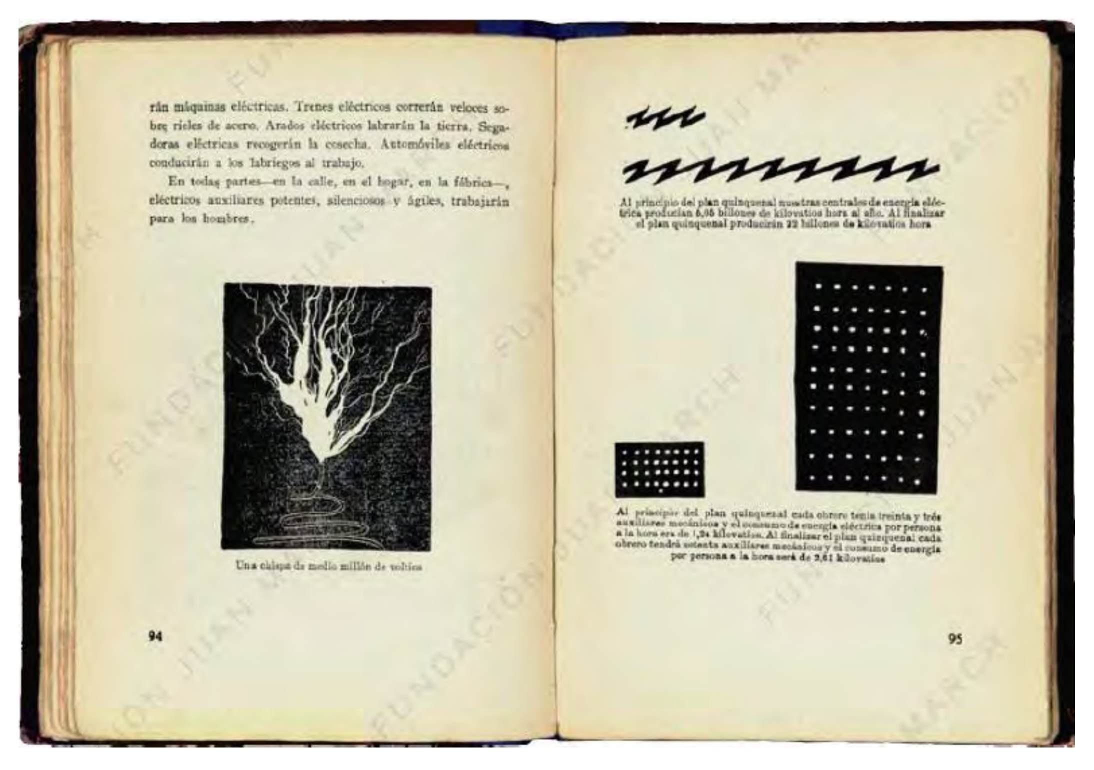






174. M. Amster
Cubierta del libro de M. Ilyin, *Moscú tiene un plan*, 1932
Libro. Impresión tipográfica y linografías, 21 x 15 cm
Ediciones Oriente, Madrid
Archivo España-Rusia





rán máquinas eléctricas. Trenes eléctricos correrán veloces sobre rieles de acero. Arados eléctricos labrarán la tierra. Segadoras eléctricas recogerán la cosecha. Automóviles eléctricos conducirán a los labriegos al trabajo.

En todas partes—en la calle, en el hogar, en la fábrica—, eléctricos auxiliares potentes, silenciosos y ágiles, trabajarán para los hombres.

Una chispa de medio millón de voltios

94

Al principio del plan quinquenal nuestras centrales de energía eléctrica producían 6,05 billones de kilovatios hora al año. Al finalizar el plan quinquenal producirán 22 billones de kilovatios hora

Al principio del plan quinquenal cada obrero tenía treinta y tres auxiliares mecánicos y el consumo de energía eléctrica por persona a la hora era de 1,24 kilovatios. Al finalizar el plan quinquenal cada obrero tendrá setenta auxiliares mecánicos y el consumo de energía por persona a la hora será de 2,61 kilovatios

95



este caso no puede emplearse la tabla de multiplicar. El hecho es que la fábrica grande está equipada con un gran motor de vapor de dos mil caballos de fuerza. Y la fábrica pequeña cuenta con un pequeño motor de sólo veinte caballos. El motor grande es cien veces más potente, pero no es cien veces más ancho ni cien veces más alto. De igual manera, necesita no cien veces más carbón, sino sólo doce veces más. El motor grande es, por consiguiente, más ventajoso que el pequeño.

4. *Las manos, para los kilos; las grúas, para las toneladas.*

Tanto en las fábricas pequeñas como en las grandes hay que transportar cargas de un sitio a otro. Pero mientras la fábrica grande manipula toneladas la pequeña manipula kilogramos. Para los kilogramos son suficientes las manos, pero para las toneladas se necesitan grúas.

Instalar grúas en un pequeño taller sería una necedad. Cuando queréis cambiar de sitio algo en vuestra habitación lo cogéis y lo movéis con la mano. Nunca se os ocurriría llevar vuestros libros de la mesa al estante con una grúa. En una fábrica grande la cosa es distinta. Allí, no tener una grúa es como no tener manos. Para transportarlo todo a mano se perdería muchísimo trabajo y muchísimo tiempo. Y a veces, por muchos esfuerzos que se hicieran, no se podría alzar la carga.

La fábrica grande es, pues, más ventajosa, porque en ella pueden utilizarse grúas y toda clase de útiles modernos.

104

Los pies para andar pasos

105


МЫ НЕ ИЗ ТЕХ, КОГО ИСПУГАЮТ ТРУДНОСТИ
СТАЛИН
ПЯТИЛЕТНИЙ ПЛАН
ПИЩЕВКУСОВОЙ
ПРОМЫШЛЕННОСТИ
СССР
ЗАРПЛАТА
В.С.Н.Х.
+69%
ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ ТРУДА
+110
СЕБЕСТОИМОСТЬ
−33%
ПОДНИМЕМ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ
ТРУДА
ОСУЩЕСТВИМ
ПЛАН
ВЕЛИКИХ
РАБОТ
5

ВЫРАБОТКА НА ОДНОГО СПИСОЧНОГО РАБОЧЕГО ЗА ОДИН ГОД В РУБЛЯХ													
ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ ТРУДА	1927/28 год	17.122	4.050	6.712	6.205	8.024	7.287	7.554	6.129		6.908	7.840	16.319
	1932/33 год	39.000	8.434	17.032	12.835	16.371	14.404	14.263	13.276		11.802	10.577	13.888
	Увелич. производ. труда к концу пятилетия в % к 1927/28 г.	227,5	208	253,5	206,5	204,0	184,0	190,0	216,5		171,0	134,5	135,0
СРЕДНИЙ МЕСЯЧНЫЙ ЗАРАБОТОК ОДНОГО РАБОЧЕГО В РУБЛЯХ													
ЗАРПЛАТА	1927/28 год	57,6	55,0	49,1	44,3	80,0	29,5	79,1	53,6		58,6	63,3	42,9
	1932/33 год	71,6	66,8	65,4	56,7	97,6	92,3	87,5	66,3		70,3	76,8	52,4
	Зарплата к концу пятилетия в % к 1927/28 г.	124,4	121,4	153,0	128,1	122,0	116,0	118,1	123,8		120,3	120,9	122,0
СРЕДНЕ-ВЗВЕШЕННАЯ ФАБРИЧНО-ЗАВОДСКАЯ СЕБЕСТОИМОСТЬ ЕДИНИЦ ИЗДЕЛИЙ													
СЕБЕСТОИМОСТЬ	1927/28 год	408,95	24,48	—	25,8	1209	3,26	2,00	9,38	910	521,2	160	1—55,7
	1932/33 год	322,50	19,75	—	16,7	677	2,39	1,46	6,60	65 0	272	131	1—16,8
	Сниж. себестоимости к концу пятилетия в % к 1927/28 г.	21,5	19,2	—	35,3	44,0	26,5	27,0	29,6	5 6	47,8	18,2	25,0
ПИЩЕВКУСОВАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ		Мясобойная	Рыбная	Консервная	Крахмало-пат.	Кондитерская	Макаронная	Табачная	Махорочная	Мукомольная	Дрожжевая	Пивоваренная	Винокуренная

Издательство ЦК Союза Пищевиков

175. *Piatilétniy plan pischevóy promýshlennosti...*, c 1932
[El Plan Quinquenal de la industria alimentaria de la URSS...]
Cartel. Litografía y fotograbado
103,5 x 72,7 cm
Texto del cartel: No somos de esa clase de gente que se asusta ante las dificultades. Stalin / El Plan Quinquenal de la industria alimentaria de la URSS / Aumentaremos la productividad del trabajo. Cumpliremos el Plan de las grandes obras
Editorial del Comité Central de la Unión de la Industria Alimentaria, Leningrado
Tirada: 1.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

176. Vasíli Yólkin
Proizvódstvo, c 1932
[Producción]
Diseño para cartel. Collage: fotograbado, impresión tipográfica, papel recortado y lápiz, 55,8 x 41,9 cm
Colección privada



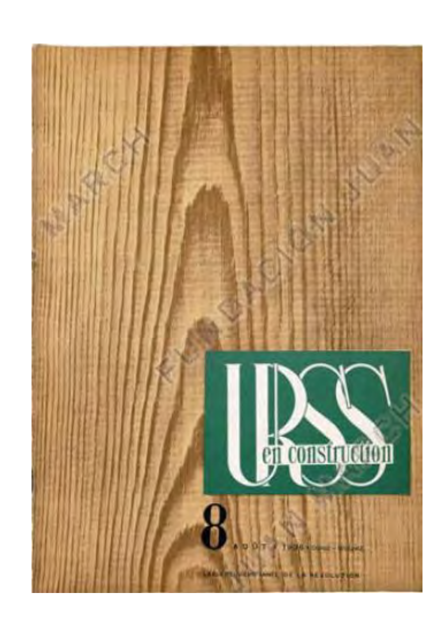


177. Aleksandr Deineka.
V períod pérvoy piatilétki...,
1933
[En el período del Primer Plan Quinquenal...]
Cartel. Litografía
101,6 x 71,1 cm
Texto del cartel: En el período del Primer Plan Quinquenal pudimos organizar el entusiasmo, el pathos de la nueva construcción y logramos éxitos decisivos. / Ahora lo tenemos que complementar con el entusiasmo y el pathos de la asimilación de nuevas fábricas y nueva tecnología. Stalin
OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Tirada: 25.000 ejemplares
Precio: 70 kopeks
Colección Merrill C. Berman

178. Vasíli Yólkin
5 in 4 Jahre, 1933
[5 años en 4]
Diseño para cubierta de libro. Fotograbado, gouache, lápiz y papel cortado, 19,5 x 27,8 cm
Texto que acompaña la imagen: Sé fuerte, aquí están las fronteras, / recuerda, recuerda
Colección Merrill C. Berman

179. Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepanova
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 8, agosto 1936
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid

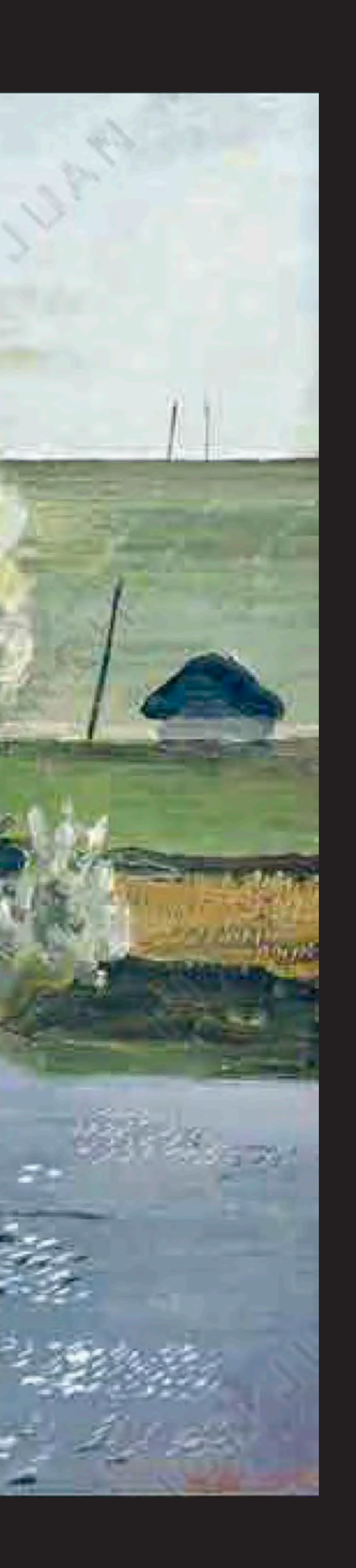


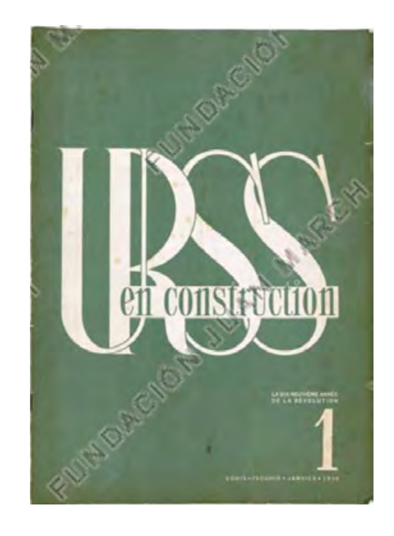


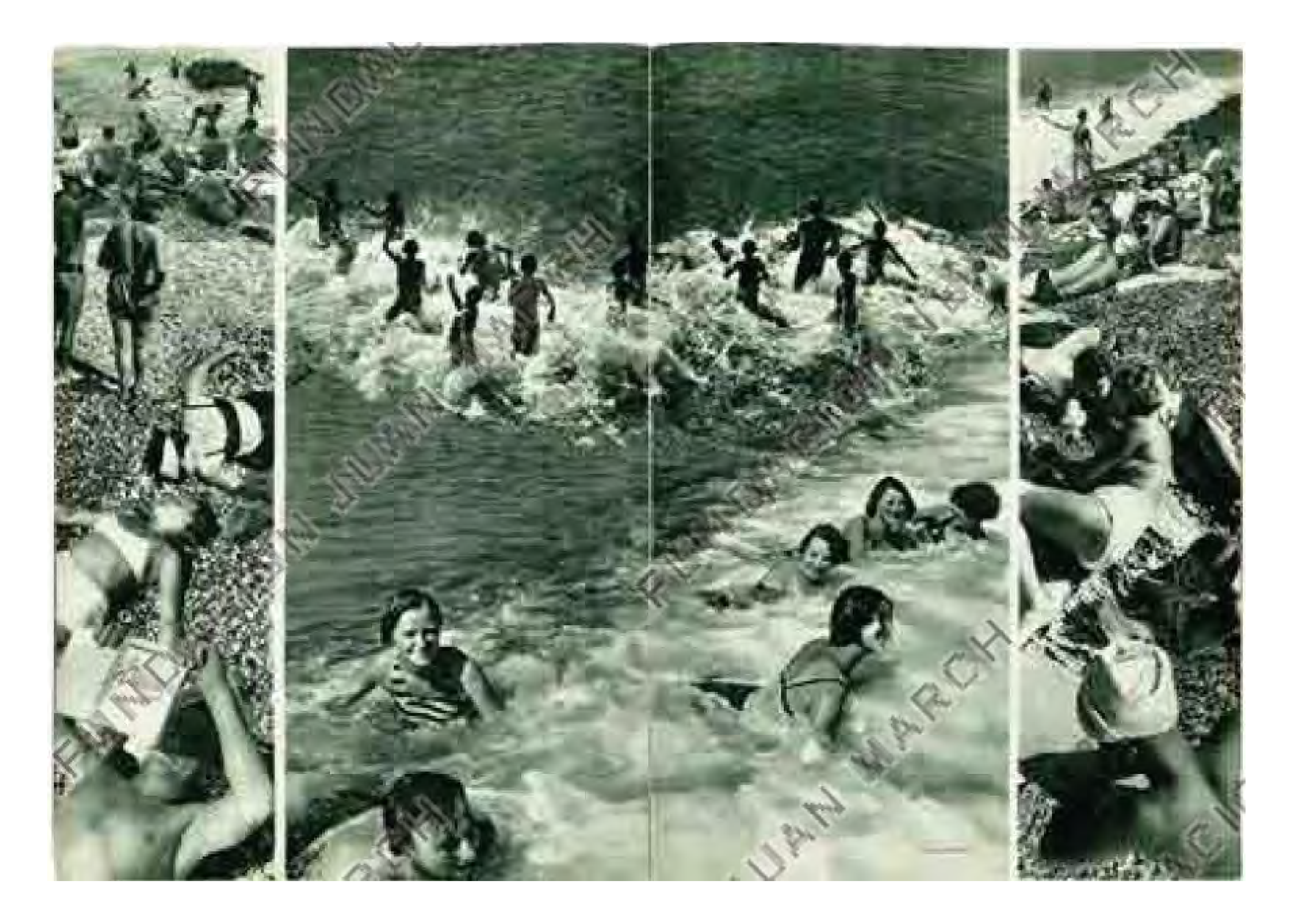


180. Aleksandr Deineka
Pólden, 1932
[Mediodía]
Óleo sobre lienzo, 59,5 x 80 cm
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo





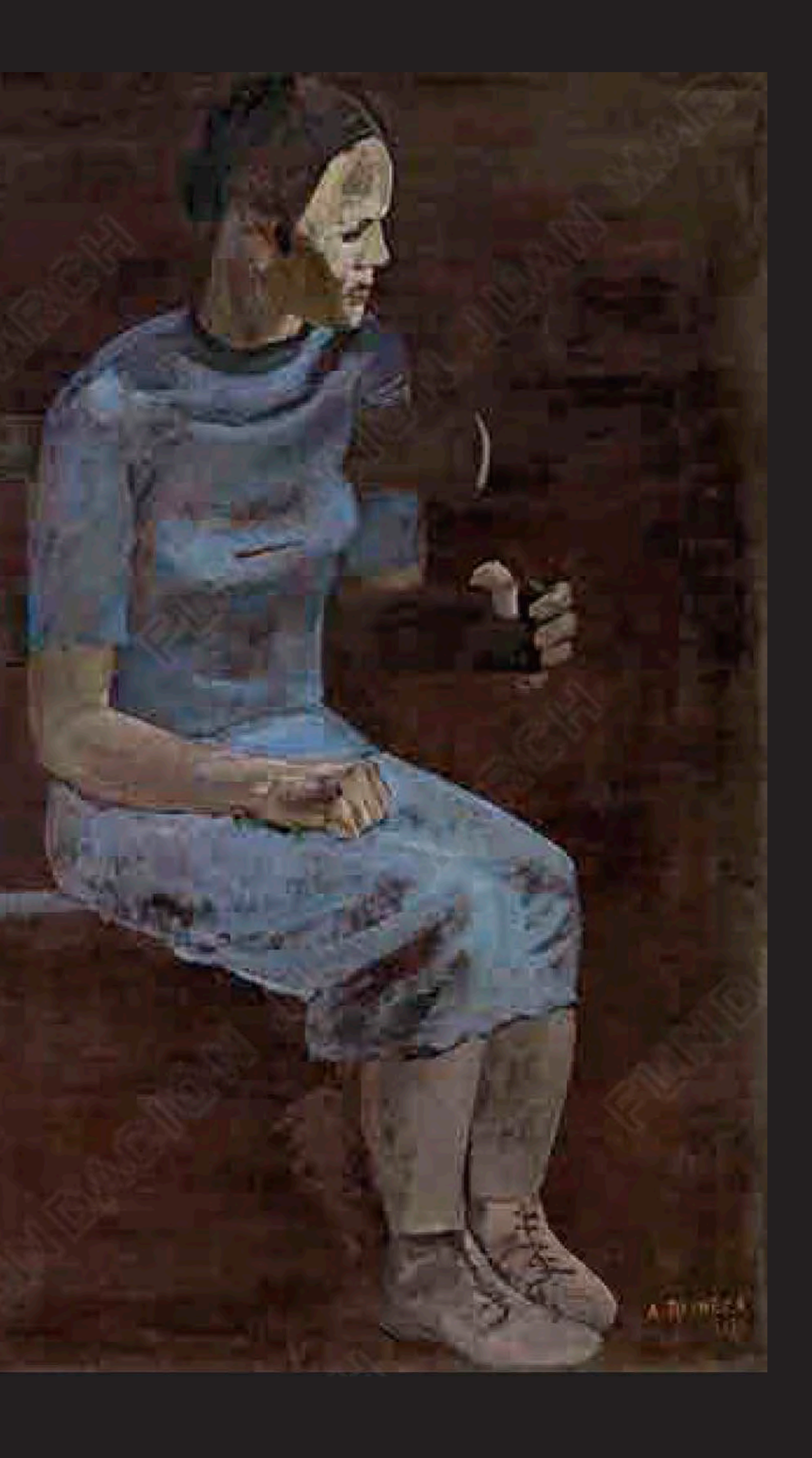




181. Gueórgui Petrusov
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 1, enero 1936
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid



182. Aleksandr Deineka
Bezrabótniye v Berline, 1932
[Las desempleadas en Berlín]
Óleo sobre lienzo, 118,5 x 185 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú



183. Aleksandr Deineka
Da zdrávstvuyet pobéda sotsialísma vo vsióm mire!, 1932
[¡Viva la victoria del socialismo en el mundo entero!]
Cartel. Litografía, 68,5 x 200,6 cm
Texto del cartel: ¡Abajo el capitalismo — el régimen de la esclavitud, la miseria y el hambre! / Viva la URSS-la brigada de choque del proletariado mundial! / ¡Vivan los soviets y el heroico Ejército Rojo de China!
OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Tirada: 15.050 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

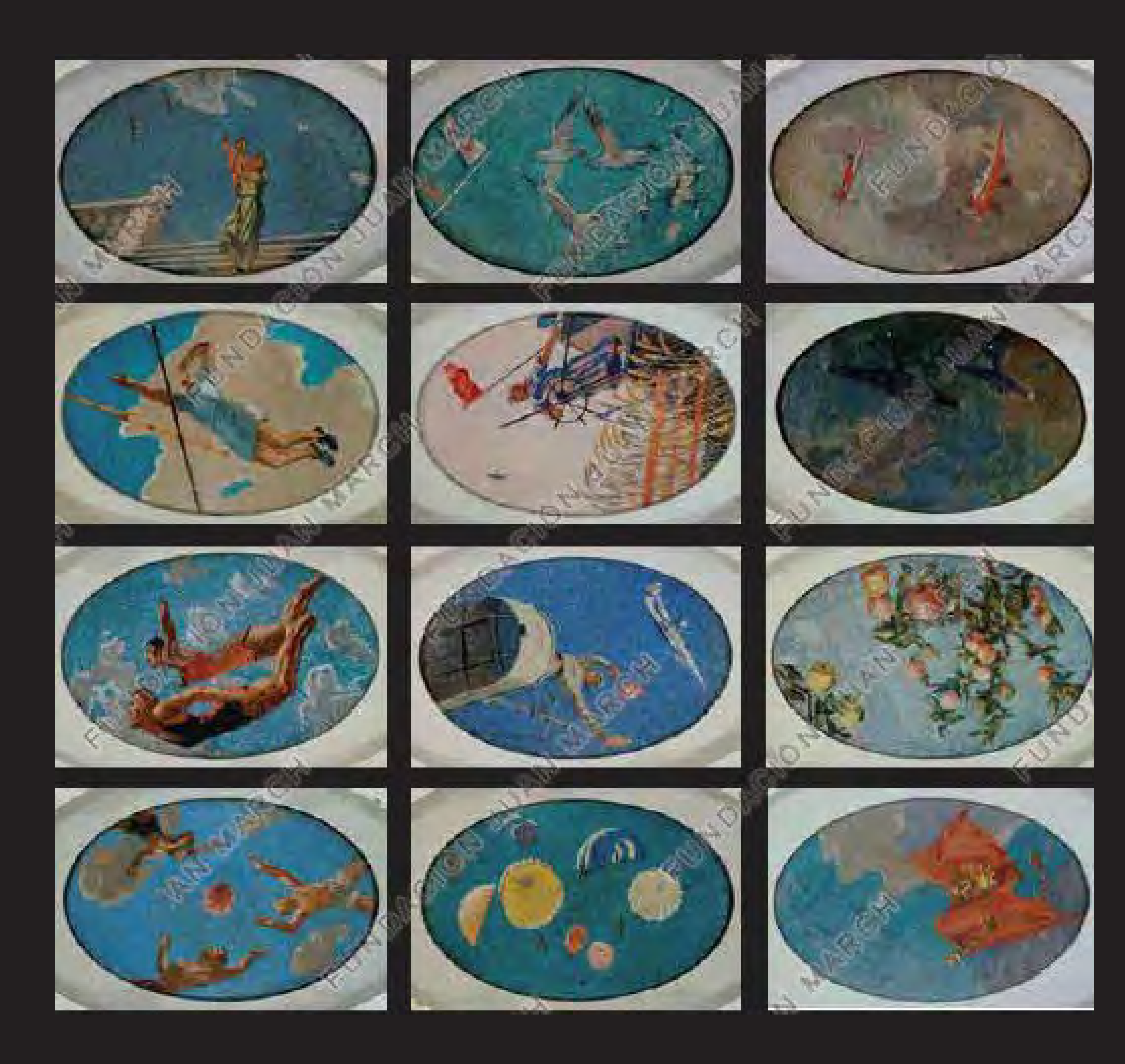




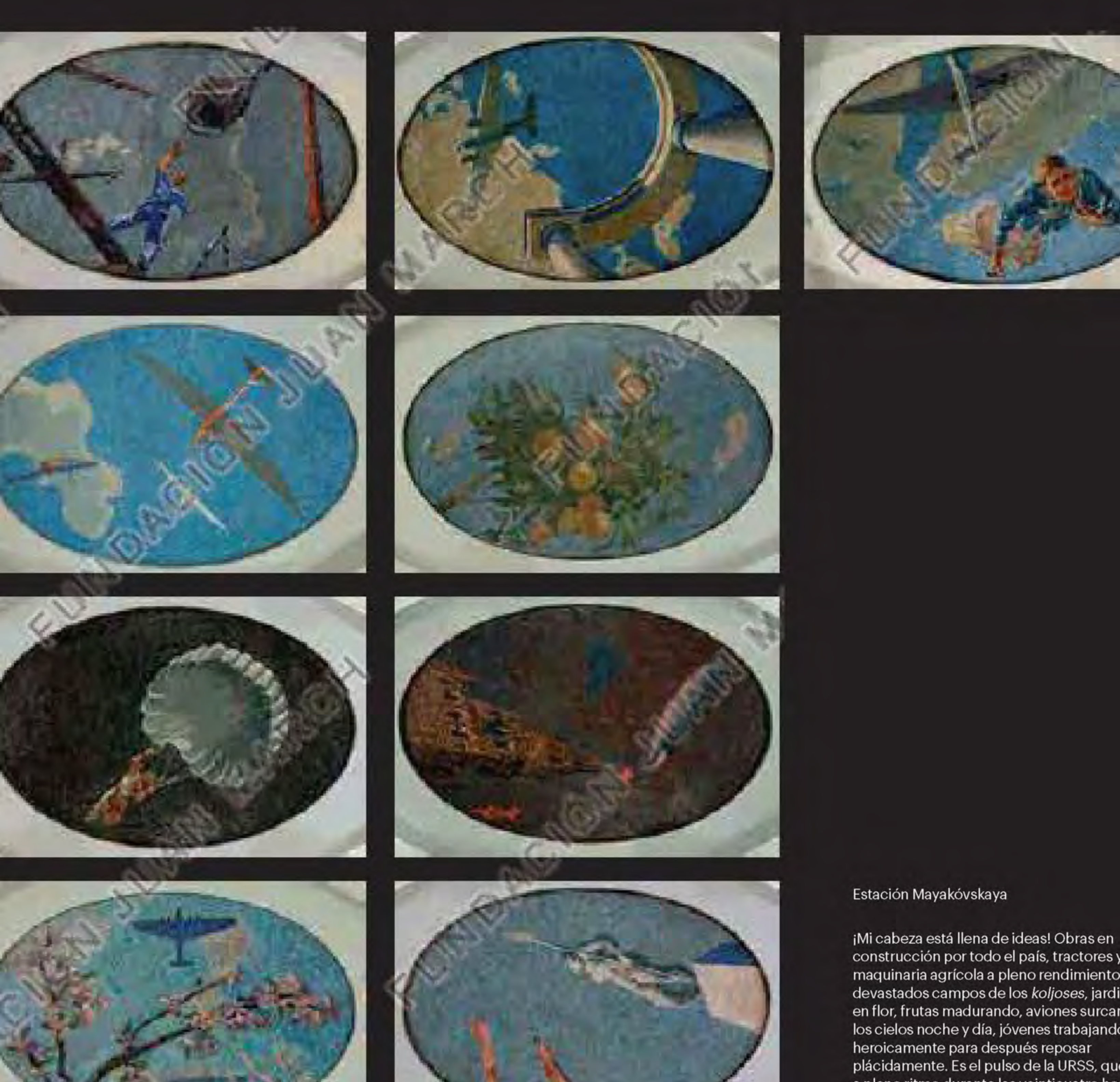
СОЦИАЛИЗМА ВО ВСЕМ МИРЕ!
ударная бригада мирового пролетариата!
Да здравствуют советы и героическая Красная армия Китая!



1935
Deineka en el Metro de Stalin







Estación Mayakóvskaya

¡Mi cabeza está llena de ideas! Obras en construcción por todo el país, tractores y maquinaria agrícola a pleno rendimiento en los devastados campos de los *koljoses*, jardines en flor, frutas madurando, aviones surcando los cielos noche y día, jóvenes trabajando heroicamente para después reposar plácidamente. Es el pulso de la URSS, que late a pleno ritmo durante las veinticuatro horas del día. Así fue como decidí la temática de *Dias y noches en el plaís de los soviets*
(Aleksandr Deineka)

Exploraciones subterráneas para la síntesis de las artes: Deineka en el Metro de Moscú

Alessandro De Magistris
Profesor de Historia de la Arquitectura
en el Politecnico di Milano

A una profundidad de 40 metros, un cielo matutino de mosaico, claro y luminoso, da la bienvenida a los transeúntes del andén. Si gracias a esto logran sentirse mejor, el artista habrá cumplido su misión.
A. Deineka, "Mozáika metró", Tvórchestvo, nº 11 (1939).

Aleksandr Deineka contribuyó al embellecimiento del Metro de la capital soviética con una doble e importantísima aportación, las estaciones Mayakóvskaya y Novokuznétskaya (conocida durante algún tiempo como Donétskaya). Llevadas a cabo con algún año de diferencia, estas intervenciones comparten la técnica de ejecución, una dinámica composición y el inconfundible estilo del artista, que, pese a su carácter figurativo aparentemente alejado de la abstracción, mantuvo siempre un diálogo con las vanguardias mediante su fuerte y agresivo cromatismo y su componente narrativo de celebración de la "heroica" cotidianeidad del país de los soviets durante el socialismo "real". Sin embargo, una vez contextualizados, resulta patente la diferencia de resultados de ambos proyectos. Las dos estaciones reflejan las múltiples facetas de la coyuntura histórica y creativa, y están marcadas por una concepción integral del arte, un principio dominante en el ambiente académico del momento y en los ideales creativos de los pintores, escultores y arquitectos soviéticos, preocupados por plasmar en fábricas y edificios la nueva imagen del socialismo "triunfante"[1].

La más reciente de las dos estaciones, Novokuznétskaya, inaugurada en pleno conflicto y diseñada por Iván Taránov (1906-1979) y Nina Býkova (1907-1997) —autores de la galería y el pabellón de acceso de la estación Sokólniki—, se caracteriza, de un modo eficaz pero sustancialmente convencional, por la austeridad típica de las obras subterráneas[2]. Sin embargo, en la primera, gracias al íntimo diálogo que se establece entre los mosaicos y una estructura arquitectónica amplia y luminosa, Aleksandr Deineka contribuyó a escribir una de las páginas más originales y significativas del arte monumental de los años 30 y de todo el periodo estalinista. Fue un ejemplo sublime de *Gesamtkunstwerk*, fruto de la excepcional convergencia de un conjunto de circunstancias materiales, ideas y personas, cuyo resultado aún puede ser apreciado —a pesar del frenesí constructor del Moscú contemporáneo— por aquellos millones de personas que no recorran de forma distraída la espléndida sala subterránea que constituye la espina dorsal de la estación dedicada al gran poeta ruso Vladímir Mayakovski[3].

Para poder valorar esta obra y su repercusión histórica es necesario situar la aportación creativa de Deineka en el centro de una potente actividad mitopoética, en el conjunto de los avatares que rodearon lo que la sabia máquina propagandística del régimen soviético definió como "el metro más bello del mundo"[4], que, más allá de todo énfasis retórico, constituyó la más importante de toda una serie de manifestaciones artísticas encaminadas a dar testimonio de la validez y las ambiciones del régimen; y ello precisamente durante una de las etapas más trágicas de la historia soviética[5], debido a la gran crisis de comienzos de la década (causante de una de las peores carestías), al recrudecimiento del terror con la *Yezhóvschina* [régimen de Nikolái Yezhov] y al inicio de la guerra. Este marco histórico condicionó de forma significativa el diseño de la obra, y finalmente el artista optaría por una propuesta más arriesgada y compleja que la planteada en un primer momento. En efecto, durante el periodo bélico, el Metro representó la obra estaliniana por excelencia dentro del contexto urbano; como afirmó en su discurso inaugural Lázar Kaganóvich[6] —por aquel entonces miembro de la cúpula del partido y, junto a Nikita Jruschiov, máximo responsable político de la colosal obra[7]—, en él el pueblo podría ver plasmado su futuro: el triunfo sobre el subsuelo demostraba la capacidad del "gobierno de los trabajadores y los campesinos" para crear en cualquier otro lugar "un ambiente próspero y de elevada cultura"[8].

Aprobada en junio de 1931 por decisión de los máximos órganos estatales, la obra para la realización del Metro se inició cuatro años después y se

prolongó hasta el inicio de la guerra. La infraestructura metropolitana, que se extendía a lo largo de más de veinticinco kilómetros, representó una herramienta clave para la "reconstrucción" de la ciudad. Contribuyó a consolidar su estructura radiocéntrica, aportando visibilidad al nuevo ordenamiento urbano y, al mismo tiempo, prefigurando la nueva estética arquitectónica que se iba imponiendo en el contexto del "Plan General de Reconstrucción", cuyo periodo de aprobación y elaboración coincidió, y no por casualidad, con la realización de las obras[9]. El proyecto fue brillantemente descrito en 1936 en una publicación de la Academia de Arquitectura con motivo de la celebración del final de la primera fase de las obras. Las estaciones eran "elementos de una original ciudad subterránea", que debían constituir "una prolongación del sistema urbano, la continuación de las calles en el subsuelo"[10].

Este proyecto urbanístico dominó la actividad cultural de principios de los 30, encaminada a reafirmar el realismo socialista proclamado en agosto de 1934 en el I Congreso de Escritores Soviéticos. Su valor no sólo técnico, sino también y sobre todo político e ideológico, confirió a esta empresa un significado que iba más allá de una simple infraestructura de transporte de corte funcional y racionalista, como era el caso de los principales proyectos de la época. En un primer momento, los técnicos soviéticos tomaron como modelo los metros de Berlín y Londres, junto al de París, lo que les condujo a proponer un proyecto excesivamente lacónico y conciso, de corte estrictamente modernista, que finalmente fue desechado. Como parte de la fundamental campaña de reconstrucción de la capital soviética, el Metro de Moscú no debía ser únicamente el resultado de un proyecto tecnológicamente "ejemplar", tal y como anunciaba un famoso eslogan de 1932 ("Para la capital proletaria, un metro-modelo"); también debía convertirse en representación ideal de la sociedad socialista que se estaba construyendo sobre la superficie. Esto justifica la increíble inversión de recursos materiales, técnicos, de diseño, creativos y humanos, entre los que se incluía la aportación de Deineka, un artista ya reconocido por diversos proyectos, entre otros el panel *Aviación civil*, realizado para la cocina de la fábrica de aviones de Filí (1932) y el mural para el nuevo NarKomZem (Comisariado del Pueblo para la Agricultura de la URSS), diseñado por Alekséi Schúsev[11] (1933), una tardía y monumental expresión constructivista. Estas experiencias estaban vinculadas a una serie de acciones creativas, entre las que destaca la inauguración, en 1935, del Estudio de pintura monumental (Masterskaya monumentalnoy zhívopisi) del MARJI (Instituto de Arquitectura de Moscú), presidido por Lev Bruni y Vladímir Favorski, profesor de Deineka en los VJUTEMAS (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica)[12].

En un primer momento, el proyecto (aprobado por el SovNarKom, Consejo de Comisarios del Pueblo, el 21 de marzo de 1933) preveía la construcción, en cinco fases, de una red de unos ochenta kilómetros en forma de anillo, formada por cinco líneas radiales y una circular. En la primera fase se construyó la línea Górkovskaya, que unía Sokólniki al Parque Central de Cultura y Ocio Gorki (TPKiO), y fue inaugurada el 14 de mayo de 1935. La segunda fase del proyecto consistió en la extensión de la línea desde el Arbat hasta la estación de Kiev por el oeste y hasta la estación de Kursk por el este, creando una radial a lo largo de la histórica calle Tverskaya (denominada calle Gorki de 1935 a 1990), que llegaba hasta el estadio Dinamo y al poblado-jardín Sókol, al norte de la ciudad; la línea comenzó a funcionar en octubre de 1938. La tercera fase comprendía la prolongación hacia el este de la línea Arbatsko-Pokróvskaya hasta el parque Izmáylovski y de la línea Górkovskaya hacia el sur, hasta la estación Pavelétskaya y la fábrica de automóviles "ZIS" (estación Avtozavódskaya), garantizando así el servicio en el área de máxima concentración industrial de la capital. Estaba previsto que la construcción de esta línea tuviera lugar entre 1937 y 1938, pero no se llevó a cabo hasta los años 1943-1944, ya en la etapa final de la guerra.

Este gran artista desarrolló su obra en las fases dos y tres, en un ambiente libre del acentuado nacionalismo triunfalista que marcó la construcción de la línea circular, cuyo esquema —remodelado teniendo en cuenta el desarrollo del Anillo de los Jardines (*Sadóvoye koltsó*)— no fue llevado a cabo, con diversas modificaciones, hasta una vez concluido el conflicto, entre 1949 y 1953, viniendo a convertirse en una manifestación del imperialismo dominante en el último periodo estalinista[13].

Las obras de la segunda fase, entre las que destaca la estación Majakóvskaya, reflejan el clima de "transición" de un periodo en el que se seguía buscando un estilo innovador, expresivo y monumental. La gestión de las obras quedó bajo el control del NKTP (Narkomtiazhprom, Comisariado del Pueblo para la Industria Pesada), presidido por Sergó Ordzhonikidze[14], que garantizó el suministro de material, favoreció una mejor organización del trabajo y facilitó el recurso a las técnicas de construcción más avanzadas, determinantes de la visible cesura en el diseño y en la organización espacial de las estaciones, aún hoy bien perceptible. Fue probablemente este nuevo "patrocinio" el que facilitó la incorporación del acero inoxidable, proporcionado por la industria aeronáutica, un elemento esencial para el acabado de la estación.

Factores determinantes que hicieron del metro el lugar ideal para la experimentación y la innovación, fueron, entre otros, la opción de trabajar fundamentalmente a gran profundidad y la creación de un patrón arquitectónico común, caracterizado por un esquema de tres naves entre las que se distinguía claramente un pasillo central con accesos laterales a los andenes. Asimismo destaca la necesidad de construir espacios no opresivos, elocuentes y didácticos, en los que resultara fácil orientarse y moverse; es decir, espacios agradables y de inmediata lectura a nivel funcional, pero también ideológico, para una población que contaba con numerosos inmigrantes, en parte analfabetos, que habían huido de la violencia y de la dureza de la colectivización. Este proyecto experimental se inspiraba en un conjunto de principios comunes a las diferentes soluciones que, de modo programático, se adoptaron en lugares diversos: la negación de la sensación de claustrofobia, la necesidad de huir de la monotonía[15], la importancia cromática de los materiales y la iluminación artificial como elemento fundamental para la arquitectura subterránea[16].

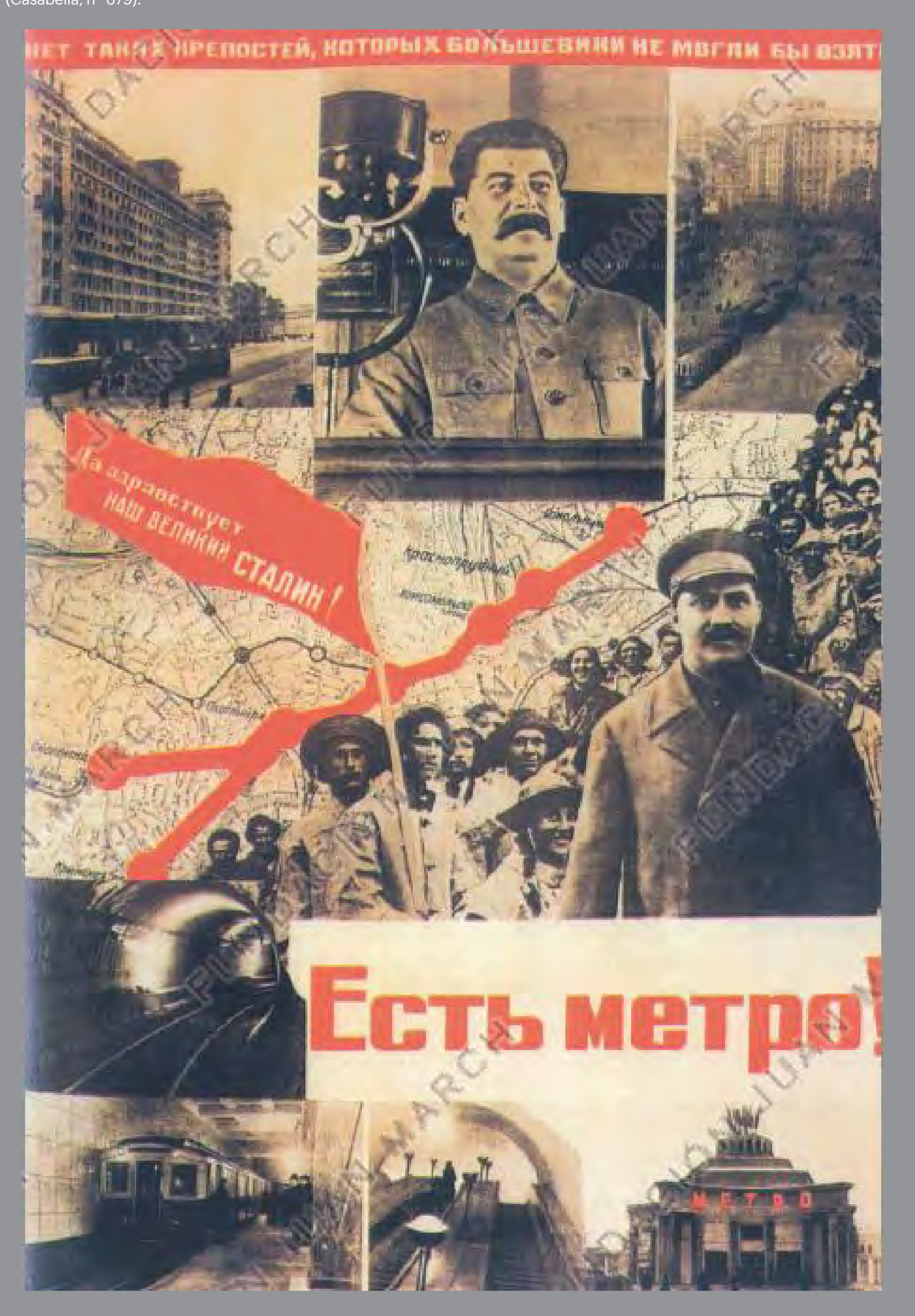
Las más destacadas personalidades de la cultura arquitectónica soviética, enfrascadas en una dura competición creativa, plantearon un complejo sistema de ambientes (pabellones en superficie, espacios de unión) de diverso carácter monumental y fuertemente caracterizados; contemplados desde esa rápida sucesión que este nuevo medio de transporte permitía, esos

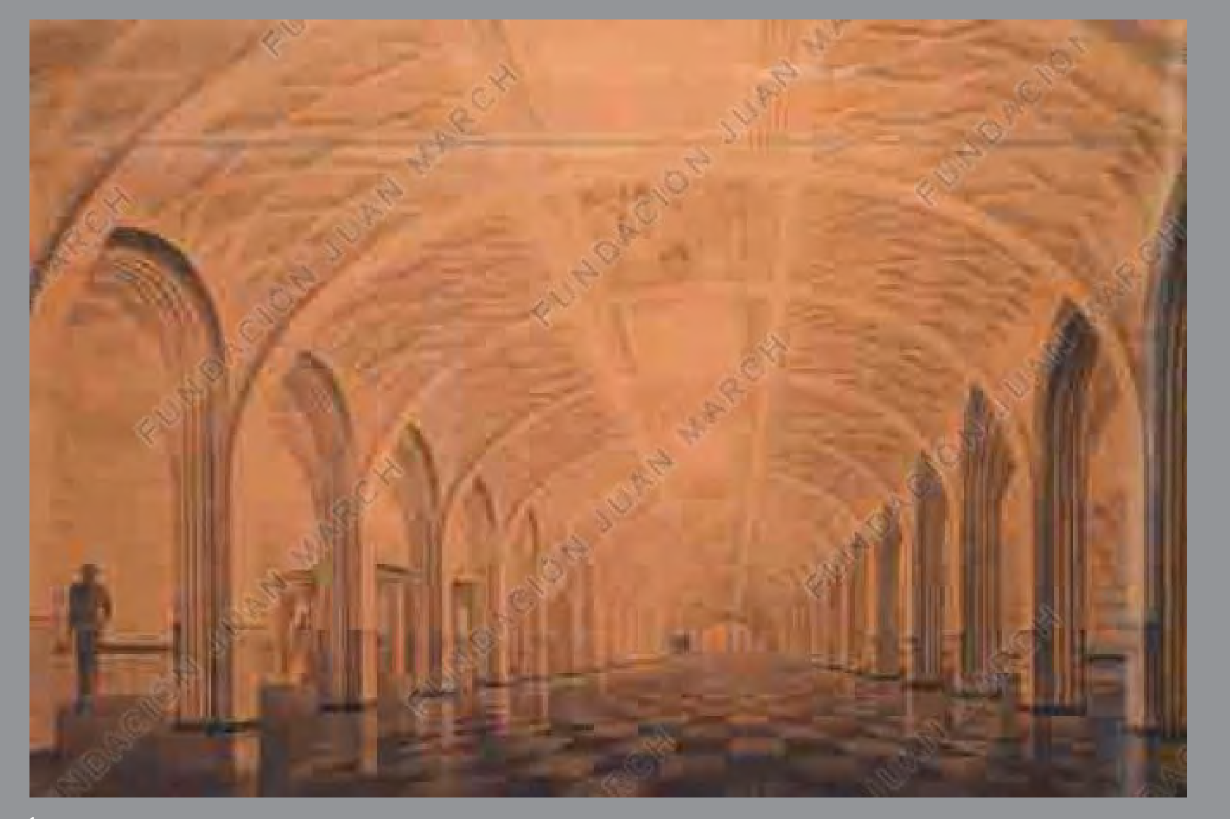
espacios reflejaban la perspectiva singular de una cultura arquitectónica que buscaba la expresión de la modernidad, incorporando y reelaborando –palabra clave era "asimilación creativa"– las diversas fases históricas hasta la actualidad: desde la arquitectura egipcia, la arquitectura romana de los criptopórticos[17] y las múltiples variantes del clasicismo, hasta las tendencias más recientes, como la aportación "racionalista" de Nikolái Ladovski (en el módulo de acceso Krásnyie Vorota y la estación subterránea Dzerzhínskaya) o el denominado art déco, presente en la concepción y decoración de numerosas estaciones diseñadas en la segunda mitad de la década prebélica, reflejo también de la confrontación con la arquitectura y la realidad norteamericanas, a las que la URSS dedicaba una especial atención mediante misiones de estudio y la correspondencia en las revistas.

El marco cronológico y las opciones estilísticas brindan una clave esencial para comprender cómo esta infraestructura —concebida desde el principio como "conjunto" arquitectónico y caracterizada por espacios ambiciosos, destinados a ser lugares públicos por definición, principal vía de tránsito de grandes masas ciudadanas— se convirtió en un terreno de experimentación especialmente propicio para la propaganda monumental, protagonista de los debates teóricos de los años 30, ya que era precisamente la piedra angular del realismo socialista. Siguiendo el modelo decorativo de los restaurantes de la estación de ferrocarril Kazán y del Hotel Moscú o las experiencias vanguardistas llevadas a cabo en el *oformléniye* [diseño] de algunas plantas industriales (como la Fábrica de Tractores de Estalingrado, STZ), la contribución dialógica de las distintas disciplinas artísticas halló en el subsuelo, sobre todo en las estaciones de la segunda fase, un terreno experimental ideal para nuevas soluciones decorativas de marcado carácter visual y propagandístico.

Debemos señalar que, de forma más coherente y sistemática que en cualquier otro proyecto, el Metro fue testigo de la colaboración entre artistas de distintas disciplinas con el objeto de alcanzar un arte total: "síntesis" monumental que se pretendía fruto de una "fusión orgánica", no únicamente "técnica", de arquitectura y pintura, frescos y mosaicos, obras escultóricas y bajorrelieves. Esta cooperación surgió de forma gradual. Prácticamente ausente en la primera fase —en la que prevaleció

V. Deni (Denísov), N. Dolgorukov, Manifiesto "Tenemos el metro", 1935 (Casabella, nº 679).





1



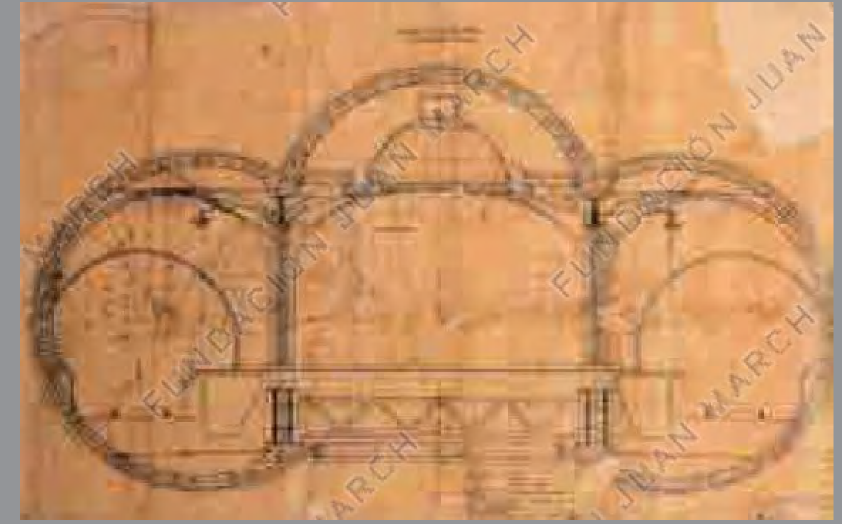




2 y 3



5



4

6

1. A. Dúshkin, R. Sheinfain, Y. Grinzaid, Variante del proyecto para la estación Mayakóvskaya, 1936 (GNIMA)

2 y 3. A. Dúshkin, Estudio para la estación Mayakóvskaya, 1937. Colección de la familia

4. A. Dúshkin, R. Sheinfain, Y. Grinzaid, Estación Mayakóvskaya. Proyecto. Sección trasversal, 1937 (Metrogiprotrans)

5 y 6. A. Dúshkin, R. Sheinfain, Y. Grinzaid, Estación Mayakóvskaya. Proyecto. Sección longitudinal, 1937 (Metrogiprotrans)

la pura confrontación de las tendencias arquitectónicas que habían sobrevivido a la liquidación de las agrupaciones "creativas", todavía bien presentes en la experiencia práctica del proyecto—, se manifestó de modo señalado y caracterizador en las estaciones de la segunda fase[18], en la que tanto la joven como la madura generación de arquitectos comenzaron a trabajar junto con otros artistas como Yevguéni Lanseray, Matvéi Menizer o Natalia Danko, generalmente escogidos por su afinidad con los propios proyectistas[19].

Aleksandr Deineka fue uno de los principales protagonistas de esta aventura. No obstante, hay que recordar que, si la estación Majakóvskaya representa una obra maestra total, se debe al hecho de que la singularidad y el carácter extraordinario de la aportación de Aleksandr Deineka resultan inseparables de la contribución de Alekséi Dúshkin (1904-1977)[20], un arquitecto relativamente poco conocido en Occidente, pero que forma parte del grupo de los grandes talentos de la cultura soviética, cuyo nombre está vinculado, entre otros, a algunas de las más bellas estaciones subterráneas del metro, como la Plaza de la Revolución y el Palacio de los Soviets (Kropótkinskaya, en la actualidad).

En esta obra, cada elemento está dispuesto de forma natural, y los mosaicos de teselas vidriadas constituyen el ápice de un ámbito concebido como un conjunto constructiva e ideológicamente coherente hasta en los mínimos detalles. La sala subterránea, de 155 metros de longitud, claramente inspirada en las propuestas de John Soane para el Banco de Inglaterra, aunque esté situada a 34,5 metros bajo tierra, sorprende por su extraordinario tratamiento del espacio, por su luminosidad, la fluidez de las partes y la armónica relación entre elementos y decoración así como por el dinamismo de las formas, que alejan cualquier sensación de opresión o claustrofobia. Como afirma Natalia Dúshkina, el suelo de mármol —cuyo dibujo imitaba una composición abstracta de inspiración suprematista dominada por los rojos y negros de Malévich— parece haber sido ideado como "pista de despegue" de la máquina voladora que lo sobrevuela en la parte superior, que incorpora el tema del espacio y su transmutación simbólica en el dominio del cielo como argumento unificador. Interpretando las posibilidades derivadas del empleo de estructuras de carga en acero (diseñadas por los ingenieros I. Gotseridze, R. Sheinfain e Y. Grinzaid y resaltadas por los revestimientos de los espesos arcos que separan la sala central de los andenes), Dúshkin concibió un ambiente que permitía una clara lectura tectónica, basada sobre un armazón metálico que negaba la gravidez de las masas murales, tan presentes y rotundas en las primeras obras. Cada detalle forma parte de un diseño cuya clave compositiva radica en el tema del espacio y la levedad, y que en la sucesión de los 35 mosaicos ovales de Aleksandr Deineka, en los que predomina la presencia del cielo, halla su coronación y su cúspide decorativa y narrativa. A partir del testimonio del proyectista[21] sabemos que la solución adoptada fue el resultado de un arduo proceso de elaboración surgido de la confrontación entre arquitectos e ingenieros, que llevó a descartar la convencional propuesta de Samuíl Kravets en favor de una espléndida y meditada composición espacial que evidenciaba las posibilidades de la nueva estructura, asegurada mediante el uso de pilares y vigas de acero. Gracias a esto, la aportación de Deineka no es perceptible al primer golpe de vista. Sólo atravesando toda la sala resulta posible descubrir y contemplar, uno por uno, sus mosaicos, que se encuentran precisamente en la parte interior de la secuencia de dobles arcos diseñada por Dúshkin para acoger el aparato decorativo —que narra una jornada ideal en el país del triunfante socialismo— y a la vez para tratar de disimular las fuentes de iluminación.

Al recorrer la sala de un extremo a otro, quien dirigiera su mirada hacia arriba podría admirar, poco a poco, cómo contra ese cielo ilusorio que vibra con las teselas vidriadas (como si se tratara de los fotogramas de una película) se recortan los campos de los *koljóses* [granjas colectivas], las chimeneas de las nuevas plantas industriales de la forzada industrialización, las actividades de trabajo y de ocio de la juventud comunista, la vida ideal de la familia soviética, que, tras el colapso de la década de los 20, las nuevas leyes trataban de reforzar[22]. Podría admirar el salto de los paracaidistas, los aviones que surcaban el cielo de la madre patria, algunos de ellos inspirados en los bocetos del propio Dúshkin[23]; y los nuevos medios para la exploración del espacio, que ya habían fascinado a los vanguardistas[24] y que, en su intento por lograr nuevos récords estratosféricos, anticipaban la conquista del cosmos del periodo posbélico. La viveza cromática de los mosaicos, en los que se reflejaba la luz —que todavía hoy hacen de la Majakóvskaya una de las estaciones más luminosas—, alcanzaba su máxima intensidad en la parte central y durante las horas de luz. Quizás los primeros viajeros tuvieran la sensación de encontrarse próximos a la superficie y a pleno cielo abierto.

Desde el primer momento, esta obra cosechó un gran éxito. Los días de la inauguración, la muchedumbre se amontonaba de forma incesante para admirarla. En la Exposición Universal de Nueva York de 1939, el pabellón de la Unión Soviética exhibía una reproducción a escala natural, basada en la reconstrucción completa de uno de sus módulos, desde el suelo hasta el techo, que, reflejado en dos grandes espejos, reproducía el mismo efecto espacial que los 35 vanos del original moscovita; constituyó una de las grandes atracciones del evento. En las principales revistas especializadas se publicaron numerosos artículos dedicados a esta obra, y todavía algunos pasajes de aquellas páginas constituyen una introducción perfecta para la comprensión afectiva y el conocimiento de uno de los capítulos imprescindibles del arte y el diseño soviéticos. En agosto de 1938, en las autorizadas páginas de *Arjitektura SSSR*, órgano central de la Unión de Arquitectos, I. Sosférov describía su propia experiencia personal, anticipando la sorpresa de los futuros visitantes con palabras aún actuales: "Empezando por el pequeño y modesto acceso del teatro de la plaza Majakóvskaya, esta estación [...] cuenta con un corto pasadizo y una pequeña taquilla, unida a la parte subterránea mediante escaleras mecánicas. El sobrio ornato de las paredes de mármol gris y la total ausencia de detalles claros y brillantes preparan al espectador al encuentro con esta parte fundamental de la construcción. La (bien) conocida estrechez y sometimiento del gálibo de los ambientes subterráneos, resalta todavía más el efecto de extraordinaria amplitud y la ligereza que caracterizan este espacio profundo... La cadenciosa serie de pilares unidos por amplias arcadas abre a la vista toda la estación... La sensación de libertad es aún mayor debido a las ovaladas cúpulas que recubren la sucesión de vanos de la zona central. Gracias a estos, los arcos marcadamente bajos se aligeran todavía más. Las bóvedas de mosaicos, situadas en la parte superior de las cúpulas, favorecen la ilusión de un trampantojo



1



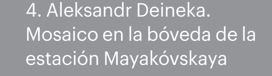
2

1 y 2. A. Dúshkin, R. Sheinfain, Y. Grinzaid, Estación Mayakóvskaya. Sala central y vista de la estación desde el túnel de circulación de los trenes, 1938 (GNIMA)

3. Aleksandr Deineka, Mosaico en la bóveda de la estación Mayakóvskaya, 1938 (Casabella, nº 679)



3



4. Aleksandr Deineka. Mosaico en la bóveda de la estación Mayakóvskaya

5. Aleksandr Deineka, Boceto para un mosaico de la estación Mayakóvskaya. Gouache sobre papel, 76 x 52 cm. Propiedad de la familia



4



5

(*sfondato*)…"[25]. Pocos meses antes, en la revista *Iskusstvo*, Deineka había ofrecido un testimonio inédito en un artículo titulado "Artistas en el metro": "Baja al metro, levanta la cabeza, ciudadano. Y verás el cielo, de mosaico, fuertemente iluminado (yárko podsvéchennoye); y si has olvidado que sobre el techo hay un espesor de cuarenta metros de tierra moscovita, si te sientes ligero y fuerte en este palacio subterráneo por el que corre invisible, soplando en tu cara, una enérgica corriente de aire fresco y limpio, entonces el arquitecto y el artista habrán cumplido su misión"[26].

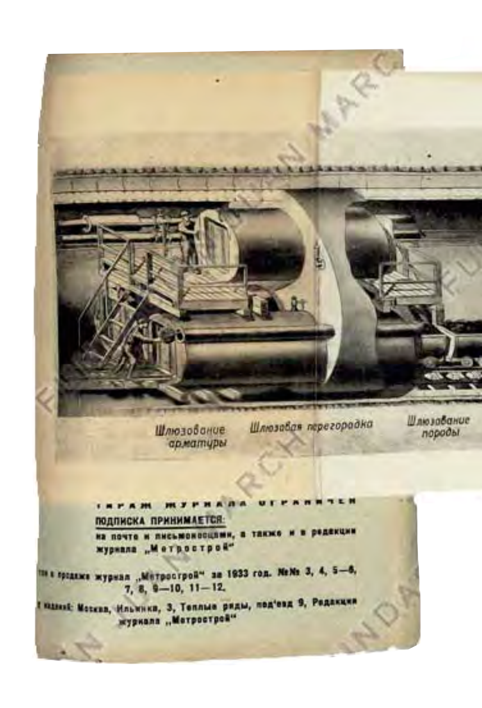
---

* Publicado por primera vez en *Aleksandr Deineka. Il maestro soviético della modernità* [cat. expo., Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Moscú: Interros; Roma: Skira, 2011.

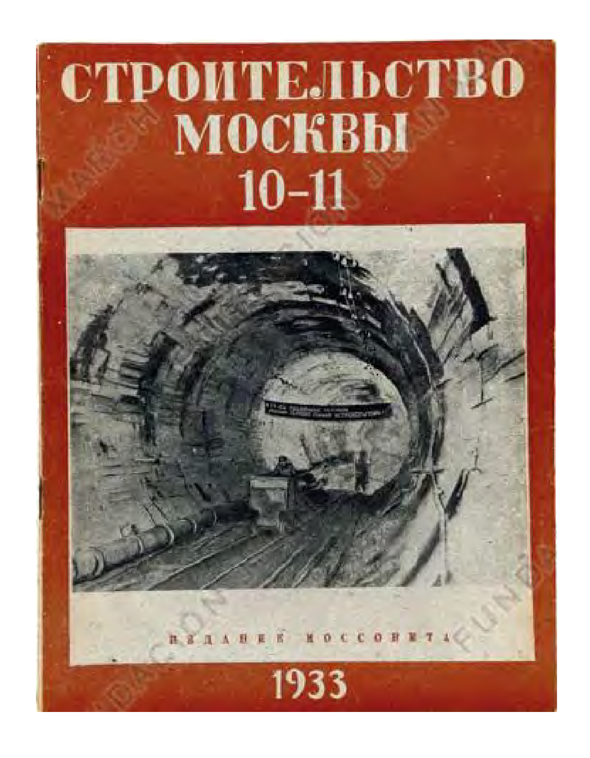
---

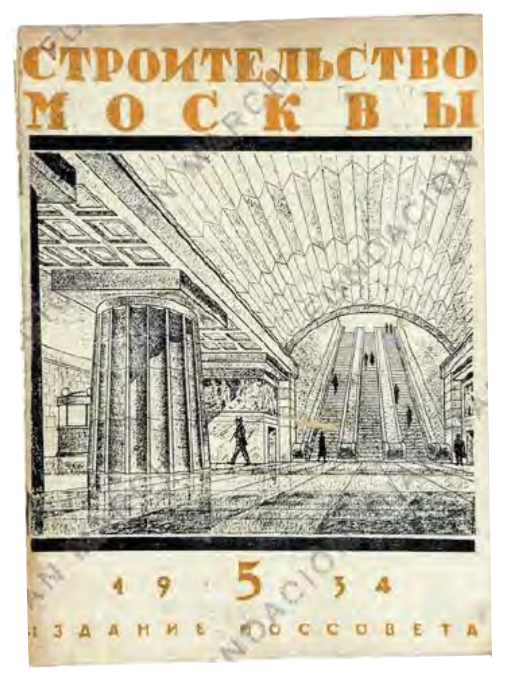
1. Cf., entre otros, "Arjitektura, zhívopis, skulptura", publicado en la revista *Arjitektura SSSR* y los artículos de la revista *Akadémiya Arjitektury*. Por ejemplo, M. V. Alpátov, "Problema sínteza v arjitekture renessansa. Stantsi Rafaélia" [El problema de la síntesis en la arquitectura del Renacimiento. Las Estancias de Rafael], *Akadémiya Arjitektury*, nº 1-2 (1934), pp. 19-22; Id., "Problema sínteza v isskustve barokko" [El problema de la síntesis en el arte del Barroco], *Akadémiya Arjitektury*, nº 6 (1936), pp. 3-11 o *Vsesoyúznaya Akadémiya Arjitektury, Problemy Arjitektury* [Problemas de arquitectura]. Moscú, 1936, tomo 1, cap. 1. R. Kaufman plantea una clasificación de la pintura monumental en "Sovétskaya monumentálnaya zhívopis", *Arjitektura SSSR*, nº 7 (1939), pp. 42-49.
2. En realidad, estos mosaicos habían sido creados para la estación "Paveletskaya", cf. Josette Bouvard, *Le Métro de Moscou. La construction d'un mythe soviétique*. París : Éd. Du Sextant, 2005, p. 236.
3. Los nombres rusos de las estaciones del metro adoptan el género femenino que corresponde al sustantivo implícito 'estación', de donde la forma femenina Mayakóvskaya [N. del T.].
4. "Za lúchsheye metró v mire" [Para el mejor metro del mundo], *Stroítelstvo Moskvý*, nº 1 (1933), p. 12.
5. Moshe Lewin, *The Making of Soviet System. Essays on the Social History of Interwar Russia*. Londres: Routledge; Nueva York: Pantheon, 1985; Andrea Graziosi, *L'URSS di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica, 1914-1945*. Bolonia: Il Mulino, 2007.
6. Loris Marcucci, *Il commissario di ferro di Stalin. Biografia politica di Lazar' M. Kaganovič*. Turín: Einaudi, 1997. El papel de L. Kaganóvich en la obra moscovita de la década de los 30 ha sido descrito por Marcucci en "Un politico e la costruzione del piano", en Alessandro De Magistris (ed.), *URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana*. Milán: Mazzotta, 1997, pp. 32-45; Timothy J. Colton, *Moscow. Governing The Socialist Metropolis*. Cambridge Mass.: Belknap Press, 1995; Alessandro De Magistris, *La costruzione della città totalitaria*. Milán: Città Studi Edizioni, 1995; Harald Bodenschatz y Christiane Post (eds.), *Städtebau im Schatten Stalins. Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929-1935*, Berlín: Verlagshaus Braun, 2003.
7. Alessandro De Magistris, "La metropolitana di Mosca. Un laboratorio del realismo socialista", *Urbanistica* nº 100 (1990), pp. 23-36; Id., "Mosca, la metropolitana rossa", *Casabella*, año LXIV, nº 679 (junio 2000), pp. 8-29; Josette Bouvard, op. cit. Cf. también: Dietmar Neutatz, "Arbeitschaft und Stalinismus am Beispiel der Moskauer Metro", en Manfred Hildermeier (ed.), *Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung*, Múnich: Oldenbourg, 1998, pp. 99-118 ; Id., *Die Moskauer Metro. Von den ersten Plänen bis zur Grossbaustelle des Stalinismus. 1897-1935*, Colonia; Weimar; Viena: Böhlau, 2001.
8. Lázar M. Kaganóvich, "Pobeda metropolitana-pobeda sotsialisma" [La victoria del metro es la victoria del socialismo], *Izvéstiya*, nº 117 (1935); *Metrostrói*, nº 5-6, pp. 4-9.
9. Cf. De Magistris, *La costruzione…*, cit. y *URSS anni '30-'50*, cit.; Colton, op. cit. ; Bodenschatz y Post, op. cit.
10. Nikolái Kolli, Samuíl Kravets (eds.), *Arjitektura moskóvskogo metró* [La arquitectura en el metro moscovita], Moscú: Izd-vo Vsesoyúznoi akadémii arjitektury, 1936.
11. Vladímir P. Sysóyev, Deineka. 1899-1969. Moscú: Isskustvo, 1972.
12. Elena V. Shunkova (ed.), *Masterskaya monumentálnoi zhívopisi* [El estudio de la pintura monumental}. Moscú: Sovétski Judózhnik, 1978.
13. Alessandro De Magistris, "URSS. L'altra ricostruzione", *Rassegna* nº 54/2 (1993), pp. 76-83; Id., *URSS anni '30-'50*, cit.
14. J. Bouvard, op. cit. Acerca de la figura de Ordzhonikidze cf. Oleg V. Chlevnjuk, *In Stalin's Shadow. The Career of "Sergo" Ordzhonikidze*, Armonk, NY: Sharpe, 1995; Francesco Benvenuti, "A Stalinist Victim of Stalinism: 'Sergo' Ordzhonikidze", en Julian Cooper, Maureen Perrie y E. A. Rees (eds.), *Soviet History, 1917-1953*. London: St. Martin's Press, 1995, pp. 135-157.
15. N. Kolli y S. Kravets, op. cit.
16. L. Brodsky, "Osveschéniye stántsiy metró" [La iluminación de las estaciones del Metro] en *Arjitektura SSSR*, nº 9 (1938), pp. 11-17.
17. El "criptopórtico" (del griego *krypte* 'bóveda subterránea', de *kriptein* 'esconder', y latín *porticus* 'pórtico', de *porta* 'puerta') es, en la arquitectura romana antigua, un corredor o pasaje semisubterráneo cuya bóveda sostiene la estructura del pórtico [N. del Ed.].
18. Vitali Lavrov, "Arjitektura moskóvskogo metropolitena. Dve ócheredi metró" [La arquitectura del Metro moscovita. Dos tramos del Metro] en *Arjitektura SSSR*, nº 9 (1938), pp. 2-5.
19. J. Bouvard, op. cit.
20. Natalia O. Dúshkina e Irina V. Chepkunova (eds.), *Alekséi Nikoláyevich Dúshkin. Arjitektura 1930-1950*. Moscú: A-Fond, 2004.
21. Alekséi N. Dúshkin, *Iz neopublikóvannoi knigi o tvórcheskoi déyatelnosti, 1976-1977* [Del libro inédito sobre la actividad creativa, 1976-1977], en N. O. Dúshkina e I. V. Chepkunova, op. cit., pp. 168-172.
22. Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press, 1999; Vladímir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin, Culture Two*. Nueva York; Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
23. Dúshkina y Chepkunova, op. cit.
24. Alessandro De Magistris e Irina Korobina (eds.), *Iván Leonídov, 1902-1959*. Milán: Electa, 2009.
25. I. Sosférov, "Stántsii metró Górkovskogo rádiusa" [Las estaciones del metro. El tramo Gorki] en *Arjitektura SSSR*, nº 8 (1938), pp, 25-39.
26. A. Deineka, "Judózhniki v metró", *Iskusstvo*, nº 6 (1938), pp. 75-80, citado de Yegor Larichev, "Deineka in the Metro", *SoloMosaico* (2010): 104-5, http://www.solo-mosaico.org/larichev.pdf.

187. Víktor Deni (Denísov) y Nikolái Dolgorúkov
Yest metró!, 1935
[¡El metro está aquí!]
Cartel. Litografía y fotograbado
99,1 x 69,7 cm
Texto del cartel: ¡Que viva nuestro gran Stalin! — No existe ninguna fortaleza que no pudieran tomar los bolcheviques. Stalin
OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Tirada: 10.000 ejemplares
Precio: 60 kopeks
Colección Merrill C. Berman



ТИРАЖ ЖУРНАЛА ОГРАНИЧЕН
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ
на почте и письмоносцами, а также и в редакции журнала „Метрострой"
...в продаже журнал „Метрострой" за 1933 год. №№ 3, 4, 5—6, 7, 8, 9—10, 11—12.
...изданий: Москва, Ильинка, 3, Теплые ряды, под'езд 9, Редакция журнала „Метрострой"



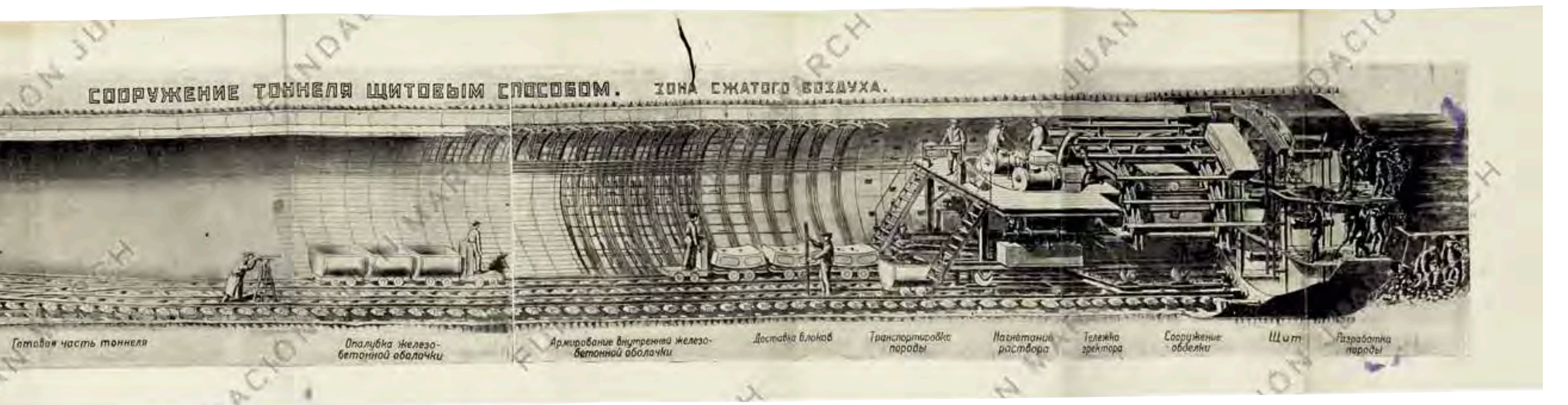


186. *Stroítelstvo Moskví* [La Construcción de Moscú], nº 5, 1934
Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado, 30 x 22 cm
Mossovet, Moscú
En la portada la estación de metro Krásnyie Vorota [Puerta Roja], del arquitecto I. Golosouv
Archivo España-Rusia

184. *Stroítelstvo Moskví* [La Construcción de Moscú], nº 10-11, 1933
Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30 x 22 cm
Mossovet, Moscú
Archivo España-Rusia



185. V. P. Vólkov
Tonnelni schit i rabota s nim [El escudo del túnel y cómo manejarlo], 1934
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 22 x 16,5 cm
Departamento Editorial de la Construcción Estatal del Metropolitano de Moscú, Moscú
Archivo España-Rusia
185b. Desplegable interior



188. *Guenerálni plan rekonstrúktsii góroda Moskví* [Plan general para la reconstrucción de Moscú], 1936
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 26,7 x 20 cm
Izdátelstvo Moskovski Rabochi [Editorial del obrero moscovita], Moscú
Fundación José María Castañé
188b. Desplegable interior con el plano del metro

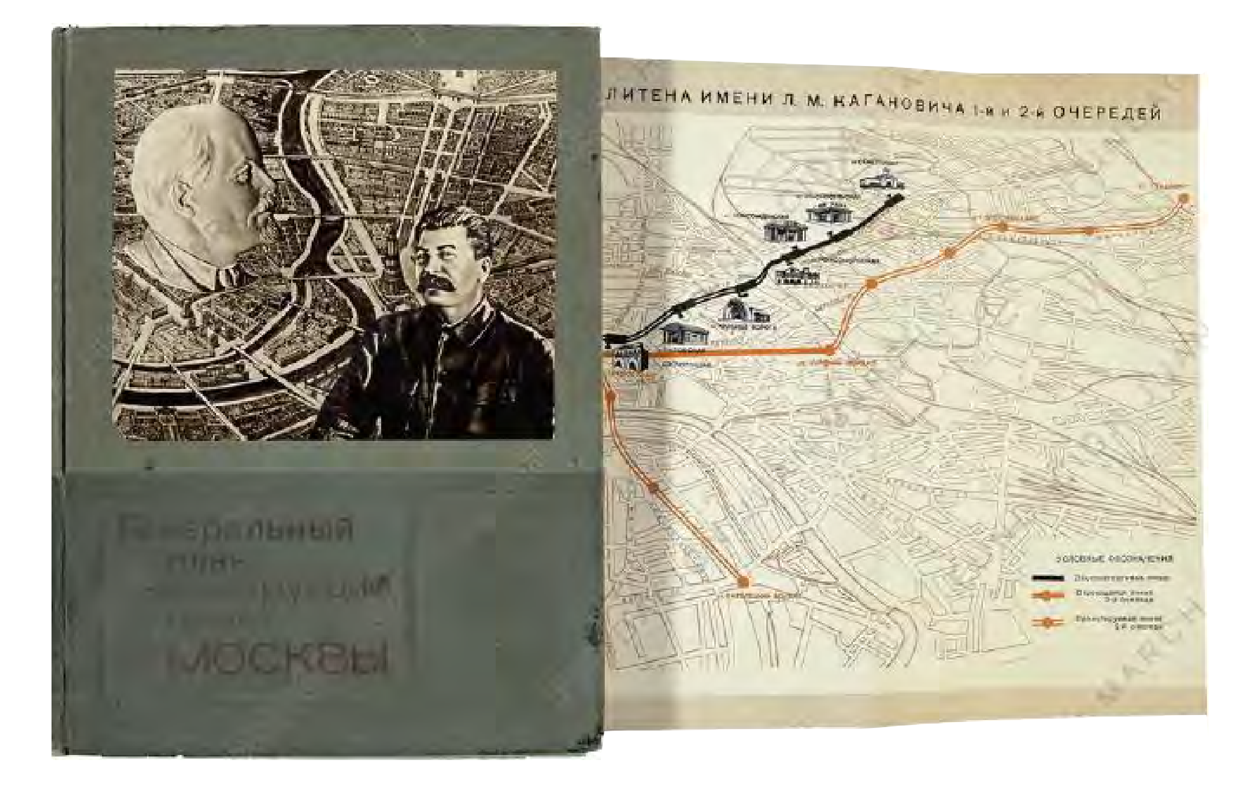


СХЕМА ЛИНИЙ МОСКОВСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА ИМЕНИ Л. М. КАГАНОВИЧА 1-й и 2-й ОЧЕРЕДЕЙ

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ
Эксплоатируемая линия
Строющаяся линия 2-й очереди
Проектируемая линия 2-й очереди

Генеральный план реконструкции города Москвы

El Metro como Utopía*

Borís Groys

Una utopía[1], para que se la pueda pensar y construir cuidadosamente, en todos sus detalles, y para protegerla de la corrupción con la que podría contaminarle el resto del imperfecto mundo, necesita de un cierto aislamiento en el espacio. Por eso no es casual que las descripciones de utopías sean siempre relatos de viaje: alguien se ve obligado a emprender un viaje en el espacio o en el tiempo, un viaje difícil, lleno de peligros, y descubre —en una isla, en un valle oculto por enormes cordilleras, en otro planeta o en otro tiempo, y en muchos casos por pura casualidad—, un mundo utópico. Y, por lo general, una vez que ha abandonado ese mundo utópico, suele ocurrir que el viajero no encuentra el camino para volver a él. Siempre pasa algo que se lo impide, que le cierra para siempre el camino de vuelta: un alud en las montañas, un naufragio en el que se pierden las viejas cartas de navegación, un incendio que hace explotar la máquina del tiempo. De ahí que la primera obligación de quien quiera construirse una utopía sea encontrar un lugar solitario en el que realmente pueda permitirse crear todo de la nada y según un plan unitario.

Pero eso es algo que no se consigue fácilmente. Pues para levantar una utopía se necesitan hombres, materiales y cierta infraestructura, así que un desierto de verdad se presta más bien poco a ello; por otra parte, si la utopía empieza a construirse en medio de un territorio habitado, enseguida y casi inconscientemente es asimilada por las condiciones de vida de ese territorio. En una porción de tierra lista ya para vivir en ella las cosas se le ponen demasiado fáciles al constructor de la utopía: comienza a vivir allí antes de que el futuro empiece y de que la utopía esté lista, de modo que la utopía no estará nunca terminada. Por todo ello, la táctica correcta para construir una utopía consiste en encontrar, en medio del mundo habitado, un *ou-topos* deshabitado y, a ser posible, inhabitable. Así se reúnen todas las ventajas de lo tópico y todas las ventajas de lo utópico: toda la infraestructura necesaria para la construcción de la utopía está al alcance de la mano, pero ninguno de sus elementos puede ser utilizado para vivir, con lo que la única posibilidad que queda es dedicarse indefinidamente a construir: porque el hecho es que el tiempo para edificar la utopía debe ser infinito; no basta con un tiempo finito para pensar todos los detalles de una utopía con todo el cuidado que estos requieren: no hay que olvidar que las utopías se hacen para toda la eternidad, de modo que para construirlas no podemos contar con menos tiempo que toda una eternidad.



El primer intento de edificar una ciudad utópica en Rusia lo protagonizó Pedro el Grande entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. Para ello, se eligió un *ou-topos* inmejorable: un pantano, el pantano sobre el que se edificó la ciudad de San Petersburgo. Ese suelo pantanoso, según se ha mostrado después, era el sustrato ideal de la cultura occidental en Rusia: mientras que un suelo más firme hubiera conducido a los rusos a ideologías firmes, de tierra adentro, la situación en la que se encuentra uno cuando cada intento de ponerse en pie irremediablemente termina hundiéndole más en la ciénaga es absolutamente distinta; en ella, un hombre se encuentra ante una alternativa: o la supervivencia utópica, o hundirse abrazado a lo tópico, al suelo firme de la patria. De hecho, miles de personas murieron en los pantanos de San Petersburgo, y los supervivientes quedaron tan inmunizados contra todo sueño antiutópico de un suelo firme bajo los pies que se dirigieron al único suelo estable y permanente que les quedaba: el cenagoso suelo de la utopía real.

Aunque, en realidad, San Petersburgo no fue una ciudad del todo utópica. Como ya refleja su nombre, lo que en definitiva quiso Pedro el Grande fue el traslado de Roma —la ciudad de San Pedro— a los márgenes del Neva, para así sustituir el Imperio Romano con el ruso o, mejor dicho, para poder continuar aquel imperio. Cuando, tras la Revolución de Octubre, el poder soviético clausuró la era "petrina" del Estado ruso y se mudó de San Petersburgo (ahora Petrogrado[2]) a Moscú, se encontró ante un reto mucho más difícil: tenía que construir una ciudad utópica sin modelo histórico alguno, porque, como es evidente, en el pasado no había existido —no había podido existir— ninguna ciudad comunista. La ciénaga no se bastaba para sostener una utopía tan radical como esa, porque una ciénaga también forma parte de la superficie de la tierra. Lo óptimo para esa nueva ciudad podía ser un Moscú celeste, que flotara sobre el viejo Moscú: esa sería una ciudad un nivel por encima en la reflexión de la historia.



Y, de hecho, fue en ese sentido en el que algunos artistas y arquitectos soviéticos planearon de entrada erigir la ciudad de Moscú en el espacio sideral. Así, Kasimir Malévich propuso diseñar y construir

los llamados "planitas"[3], sobre los que los hombres (que se hubieran llamado "terrenitas") se moverían libremente en todas las direcciones en el espacio supraterreno. Se consideró que lo ideal sería que cada terrenita pudiera disponer de una pequeña nave espacial de su propiedad, construida muy sencillamente (al estilo suprematista), de modo que pudiera buscarse como acompañante a quien quisiera. Algunos proyectos menos radicales de los años 20, como por ejemplo los de El Lissitzky, previeron edificios situados encima del Moscú histórico, apoyados en una especie de larguísimas patas. Sus moradores podrían trasladarse de una casa a otra en aeroplanos, y pasarían el resto de su tiempo en sitios con estabilidad, aunque —eso sí— fuera del alcance de la vida corriente de Moscú.

Otra variante —más mesurada— del *ou-topos* que todos buscaban se concretó en el intento de escapar de cualquier *topos* definido por el procedimiento de cambiar continuamente de lugar: el poeta Vladímir Jlébnikov ya había sugerido desde hacía mucho tiempo que cada ciudadano debía tener una vivienda móvil de cristal, en la que pudiera moverse libremente por toda la superficie de la tierra. Eso hubiera resuelto efectivamente, de una vez por todas, el problema de encontrar un *ou-topos*: el lugar de una vivienda como esa hubiera sido ninguno.

A todas estas ideas se unió, a finales de los años veinte, el programa del "desurbanismo", formulado por el entonces famosísimo arquitecto Mijaíl Ojitóvich, que encontró en los círculos de arquitectos soviéticos progresistas un amplio apoyo. Según ese programa, Moscú —y después el resto de las ciudades— debía ser "desurbanizado". Cada sujeto debía recibir una vivienda dentro de la cual pudiera trasladarse de un lugar a otro. Si alguno quería permanecer más tiempo en un sitio, podía conectar su vivienda a una casa, formada a su vez por un conjunto de viviendas móviles de ese tipo.

Todos esos proyectos se quedaron sin realizar; sus autores fueron perseguidos durante la época de Stalin, y algunos de ellos encarcelados y asesinados. No obstante, la cuestión primordial —¿cómo se construye una utopía?— quedó abierta en esa época; más aún: de hecho, el Moscú utópico fue edificado en esa época. Y sólo cuando estuvo construido se hizo evidente cuál había sido el error de concepción de los anteriores proyectos: a todos aquellos proyectos vanguardistas les había faltado "profundidad", y ese término —"profundidad"— ha de entenderse al pie de la letra.

En efecto: los proyectos utópicos del los años 20 se habían ocupado de la superficie de la tierra o del cielo sobre ella. Pero ignoraron las profundidades de la tierra, su interior. Dicho de otra manera, se habían ocupado del reino de los cielos y del reino de la tierra, pero nunca se pararon a pensar en el diabólico reino de lo subterráneo. Y es que los primeros vanguardistas no pensaron con categorías lo suficientemente dialécticas, pasando por alto que un proyecto utópico, para ser total, debía incluir también el infierno del subsuelo, evitando así caer en la parcialidad y, por ello, quedarse en algo demasiado "tópico". La época de Stalin, que introdujo por vez primera el cielo en el infierno, posibilitó la síntesis de ambos. El producto de esa síntesis es el auténtico Moscú utópico, el Moscú subterráneo: el Metropolitano de Moscú, el Metro.



Está claro que el *topos* del Metro es un *ou-topos*. El hombre no vive habitualmente bajo tierra. Para que un espacio así sea habitable, debe habilitarse para ello, debe ser creado. En ese espacio no hay cabida para nada heredado, para nada tradicional, para nada evidente por sí mismo, para nada imprevisto. En un lugar como ese uno se encuentra en absoluta dependencia de la voluntad de quienes lo han construido: eso concede a los planificadores del Metro la oportunidad de modelar en su totalidad la vida del hombre en cuanto este entra en el Metro. Es especialmente importante que las bocas del Metro, que conectan el espacio subterráneo del Metro con el de la vida corriente, sean fácilmente controlables: no hay otra posibilidad de entrar en el Metro más que a través de los accesos previstos. Un ciudadano corriente, además, no puede imaginarse siquiera cómo se extienden bajo la tierra los túneles del Metro. El *ou-topos* del Metro permanece oculto para él; el camino que conduce a la utopía puede ser cortado en cualquier momento, sus accesos pueden cerrarse y sus túneles se pueden taponar. Y aunque el Metro forme parte de la realidad de la gran ciudad, sigue siendo algo fantasmagórico, algo que sólo cabe "imaginar", algo que no puede experimentarse del todo.

Naturalmente, para un habitante de una de las grandes ciudades de Occidente el Metro no es un espacio utópico, sino sólo una comodidad técnica. Pero el Metro de Moscú funcionó de un modo absolutamente distinto durante la época de Stalin, y las trazas de su otra función —la utópica— todavía son visibles hoy en él. Durante aquella época, el Metro no fue primordialmente un medio de transporte corriente: fue el boceto de la auténtica ciudad del futuro comunista. La decoración de sus estaciones durante la era de Stalin —exagerada y palaciega— no puede explicarse sino a partir de su función más propia, la de mediar entre el reino de los cielos y el reino terrenal. Ningún edificio de la época tiene un aspecto tan lujoso como el de esas estaciones. En ellas, la era de Stalin encontró su expresión más consecuente.

Esa función simbólica del Metro de Moscú se reflejó de modo explícito en la cultura de la era estalinista. La primera línea del Metro, que fue la que marcó su estilo, se abrió en el año 1935. Un año antes, la jefatura soviética había disuelto todas las asociaciones de artistas y había creado un sistema unificado de organización para todos ellos. El "realismo socialista" fue declarado el único método artístico permitido para todos los dominios del arte. Las consignas de ese método eran de carácter exclusivamente ideológico —por ejemplo del tipo "mostrar la vida en su desarrollo revolucionario" o "ser socialista en el contenido y nacional en la forma"—, así que el paso de esas consignas un tanto abstractas a la praxis artística debía ser facilitado por la presentación de ciertas obras de arte a las que pudiera adscribírseles carácter modélico. Esa función de modelo universal la asumió precisamente, para todo el ámbito de las artes visuales, el Metro de Moscú. Es verdad que las estaciones del Metro no podían ni "mostrar la vida en su desarrollo revolucionario" ni ser "nacionales o específicamente socialistas"; pero enseñaron a todos lo que quería decirse con esas fórmulas: la realización de lo imposible, el crearse a partir de la nada.

La construcción del Metro estuvo bajo la dirección inmediata de Lázar Kaganóvich, que era uno de los miembros más poderosos del círculo de Stalin. La última palabra, naturalmente, la tenía Stalin. Pero hay muchos indicios de que, en el caso de la arquitectura, para las primeras estaciones del Metro se trabajó sobre propuestas personales de Kaganóvich. En otros casos, Kaganóvich reelaboró tan a fondo algunos de los diseños previos que estos perdieron su forma originaria. La personalidad artística de cada arquitecto en particular apenas fue relevante, lo único por lo que se preguntaba era por sus capacidades técnicas: la jefatura estalinista quiso dar expresión al propio gusto colectivo y poner de manifiesto su visión colectiva del futuro a través de la construcción del Metro. También en este sentido es utópico el Metro, pues es obra de marginados culturales, de no-especialistas, de no-artistas, de gente que no tenía sitio en el mundo cultural heredado y por tanto sólo podía encontrar una oportunidad para "autorrealizarse" culturalmente bajo tierra.

En correspondencia con eso, en la construcción del Metro no se reparó en gastos: sólo debía usarse lo más caro, lo mejor, lo más imponente. De modo paralelo, su construcción se convirtió en el objeto de prestigio *par excellence* en términos de propaganda. El *metrostróyevets,* el obrero del Metro, fue declarado el héroe de la nueva cultura. Sobre el Metro y sus constructores se escribieron poesías, novelas y piezas de teatro. Se rodaron películas. En los periódicos de todo el país se informaba continuamente sobre sus progresos. En todos los actos políticos de importancia había delegaciones de los trabajadores del Metro. Se les concedían todas las medallas y órdenes posibles. El Metro estaba omnipresente en la cultura de la época de Stalin, hasta convertirse en la metáfora más importante de esa cultura. Su función social consistió en darle una forma determinada al utópico proyecto de la construcción del comunismo.

Por supuesto, uno puede decir que el Metro de Moscú no es utópico en términos puramente artísticos, porque la ornamentación de sus estaciones está llena de reminiscencias históricas. Es un re-

proche que con frecuencia se hizo a la arquitectura estalinista: que era excesivamente historicista, demasiado ecléctica, que su ruptura con el pasado no era lo suficientemente radical, y que por eso no era realmente utópica. Pero en tal acusación subyace, por supuesto, el mismo malentendido presente en las ideas de "utopía" y de "espacio" de las vanguardias, que atendieron a la superficie terrestre y al cielo, pero no al subsuelo. Esas utopías, limitadas en el espacio, no son auténticamente utópicas, sino más bien "tópicas", esto es, "situadas", en la medida en que excluyen una parte del espacio. Lo mismo ocurre en el caso del tiempo: las utopías vanguardistas no son utópicas porque tienen un "lugar" en el tiempo, un *topos* temporal: el presente y el futuro. Una utopía con un alcance más rico en la dimensión temporal incluye también el pasado. Con ello, carece de lugar específico alguno en el tiempo y se eleva como un todo sobre él.

En este sentido, lo que evocan las estaciones del Metro de Moscú es un pasado que nunca existió, un pretérito utópico. Imitan los templos de la antigüedad grecorromana. O recuerdan los palacios de la vieja Rusia imperial o los del barroco ruso. O son citas de la lujosa arquitectura del Oriente islámico. Y por todas partes pueden verse mármoles, oro, plata y otros materiales costosos, que uno asocia a pasados gloriosos. En medio de esa riqueza se ven innumerables frescos, esculturas, mosaicos, vitrales, que elevan hasta lo sacro el ambiente del Metro. Con todo, por medio de todas esas obras de arte no se representó a los héroes de la Antigüedad o de la historia de Rusia: en su mayor parte representaban a Stalin y a sus hombres de confianza, a obreros y campesinos, a revolucionarios y milicianos de la era soviética. Así, el entero pasado fue literalmente ocupado por el utópico presente. En el Metro de Moscú todos los estilos artísticos tradicionales fueron desconectados de sus relaciones históricas, y todos fueron usados novedosamente. De ese modo, el pasado perdió sus diferencias con el presente y con el futuro: incluso asomándose a las profundidades de los tiempos, hasta la Antigüedad, no había nada que ver más que a Stalin, las banderas soviéticas, y al pueblo mirando optimista en dirección al futuro.

●

Aún es más curiosa y compleja la relación entre el viajero y la arquitectura interior del Metro. Arquitectónicamente, los templos están pensados para la contemplación silenciosa; el palacio invita a quedarse: uno toma asiento en sus habitaciones, medita atentamente y mantiene una conversación larga y tendida, plena de ésprit, con su propietario. Nada de eso es posible en el Metro. El Metro está casi siempre lleno de gente moviéndose ininterrumpidamente en todas direcciones; en medio de una masa humana tan espesa uno apenas tiene tiempo, ganas o posibilidad de contemplar sus construcciones. Lo que ocurre, en cambio, es que cada individuo es empujado por la masa humana, que le impide detenerse. La mayoría están cansados, están tristes, tienen prisa. Sólo quieren entrar y salir rápidamente del Metro. Los trenes llegan veloces y en periodos de tiempo cortísimos. Y como el Metro está situado a bastante profundidad respecto de la superficie, uno debe pasar mucho tiempo en las escaleras mecánicas, sin posibilidad de mirar alrededor.

Esta masa humana que se mueve ininterrumpidamente parece no necesitar para nada toda la riqueza que se le ofrece en el Metro: ni puede ni quiere gozar del arte, valorar los costosos materiales o descifrar adecuadamente su simbología ideológica. Esa masa humana pasa muda, ciega e indiferente ante los innumerables tesoros de arte del Metro de Moscú.

Precisamente: porque el Metro no es un paraíso para la contemplación silenciosa, sino el infierno subterráneo del cambio perpetuo. Y eso lo convierte en heredero de la utopía de la vanguardia rusa, que también fue una utopía del movimiento ininterrumpido. En el Metro de Moscú sobreviven los sueños de Malévich, Jlébnikov, o los "desurbanistas", el sueño de una utopía que no tiene en la tierra lugar determinado alguno, ningún *topos*, sino que se mueve continuamente. Sólo que, en el Metro, ese sueño ha encontrado el lugar exactamente adecuado para su realización: bajo tierra.

Por su parte, tampoco la utopía del materialismo dialéctico del comunismo ruso había sido, desde sus principios, una utopía clásica o contemplativa, como las de tiempos más antiguos o más calmos. El hombre dialéctico debía estar siempre moviéndose, superándose, elevándose más alto —no sólo idealmente, sino también en sentido material—. También por esa razón la utópica ciudad subterránea del comunismo es un lugar del movimiento continuo, del constante entrar y salir. Y por eso mismo las imágenes del Metro de Moscú en absoluto están allí para ser contempladas, entendidas o admiradas; más bien son esas imágenes las que contemplan a los que pasan, a la masa humana en movimiento. Stalin y el resto de los gobernantes representados en las imágenes de ese infierno utópico observan y juzgan sin interrupción el comportamiento de la gente que pasa ante ellos. Y la gente en el Metro nota continuamente su mirada, vigilante y juzgadora. Hoy, todos esos dioses son ídolos caídos, pero antes —y hasta muy recientemente— uno podía notar cómo los moscovitas se comportaban de modo totalmente diferente en cuanto ponían los pies en los sagrados umbrales del Metro. De repente, en todas las conversaciones se bajaba la voz, no se escupía en el suelo, no se arrojaban desperdicios: la gente, según se decía, "se comportaba culturalmente": se estaba en la utopía, en la que no había lugar para comportarse de un modo "natural" y no "cultural".

Todavía hay otro aspecto del Metro que lo relaciona directamente con la utopía de la vanguardia: que está iluminado por luz eléctrica y no por luz natural. Y la guerra contra el Sol y la Luna a favor de la luz eléctrica —artificial— quizá sea el tema más viejo del futurismo ruso. No es casual que la obra programática de la vanguardia rusa sea una ópera mistérica escrita en 1913 por Alekséi Kruchiónij, con decorados de Kasimir Malévich y música de Mijaíl Matiúshin y titulada *Victoria sobre el Sol*. La abolición del Sol la entendían los futuristas como la derrota definitiva del antiguo régimen. Había que apagar la luz de la razón —ya se tratase de una luz divina o de una luz humana, natural—, porque era la luz que condicionaba toda la tópica de nuestro universo. En su lugar debía resplandecer una luz nueva, artificial, utópica, que creara un mundo absolutamente nuevo. Ecos de ese gran tema todavía podían percibirse en aquella famosa fórmula de Lenin ("El comunismo es el poder soviético más la electrificación de todo el país"). Electrificar todo el país significa "vencer al Sol" y crear un nuevo espacio utópico, más allá del cambio del día y la noche. La noche electrificada es el único tiempo posible de la utopía, su auténtico tiempo cotidiano (un tiempo que el fenómeno atmosférico de las "noches de sol" de San Petersburgo sólo representaba de modo imperfecto). El Metro de Moscú era la materialización más consecuente de esa noche de Moscú, eterna y electrificada.

●

La síntesis utópica del cielo y el infierno por parte del comunismo ya ha caído, y eso ha hecho que los rasgos diabólicos del Metro sean más visibles que los celestiales. Desde hacía mucho tiempo se contaba que bajo el Metro visible se ocultaba otro invisible: una misteriosa red de conexiones subterráneas, que formaba un Kremlin del subsuelo que podía ser utilizado por los dirigentes soviéticos en caso de guerra. La ciudad subterránea daba miedo a los que moraban en la superficie; la posibilidad del sabotaje y el poder de fuerzas oscuras hacían temblar. Hoy, en los círculos de nacionalistas rusos se tiene la teoría de que si se examina atentamente el plano del Metro de Moscú puede comprobarse que sus líneas forman una estrella de seis puntas: una estrella de David, que sería la prueba del poder de los judíos en la capital de Rusia. Esta teoría parece encontrar apoyo histórico en el hecho de que el Metro de Moscú, como dijimos, fue construido bajo la dirección de Lázar Kaganóvich (en tiempos de Stalin se le llamó incluso "Metropolitano Kaganóvich"), y Kaganóvich era el único judío en el círculo de dirigentes más próximo a Stalin. Casa extraordinariamente bien con la entera simbólica del Metro que la dirección de obras fuese encargada a un judío: el antisemitismo de Stalin nunca fue un secreto, así que ese nombramiento recuerda, por una parte, las tareas de albañilería de los israelitas durante su cautiverio en Egipto y, por otra, representa la síntesis utópica y dialéctica de que sean precisamente los expulsados de él quienes construyan el Paraíso. Pero sobre todo apunta al modelo de todas las ciu-

dades utópicas, la Jerusalén Celestial, que es una ciudad de piedras, y no un paraíso lleno de vegetación: es característico del Metro que no haya en él ni plantas ni animales. Todo lo que recuerda la brevedad de la vida ha sido expulsado del Metro. Sólo el deslizarse de sus trenes es eterno.

El modo de pensar del nacionalismo ruso se orienta, hoy como antes, y de modo positivo y negativo al mismo tiempo, a los utópicos sueños de un Estado ruso. Pero, ¿qué piensa hoy sobre el Metro de su ciudad un moscovita corriente? Ya no le resulta algo especial. Tras la muerte de Stalin, todo lo que recordaba su poder fue eliminado, demolido o modificado a fondo. La rica arquitectura estalinista fue juzgada como "ornamental", antidemocrática y poco moderna. Las estaciones del Metro construidas con posterioridad son sencillas, nada pretenciosas y puramente funcionales. De ese modo, la entera y oscura metafórica del Metro de Stalin se ha perdido. Además, las nuevas líneas del Metro, que parten del centro de Moscú hacia los suburbios, han abandonado el reino del subsuelo: se solapan con las líneas normales del ferrocarril. Una mezcla como esa de lo "utópico" con lo "tópico" hubiera sido impensable en tiempos de Stalin: con ella desaparece la contradicción esencial entre el Moscú imaginario y utópico y el Moscú real. Décadas de uso post-totalitario han convertido el Metro de Moscú en algo prosaico y sin significado: sólo unos pocos interesados en la historia y sus mitos buscan aún en el Metro las huellas de su pasado utópico. Entre ellos, jóvenes moscovitas, artistas del Sots-Art, que eligen con gusto las galerías del Metro como escenario para sus performances, y recuerdan así su ya casi olvidado carácter simbólico.

---

* Publicado bajo el título "U-Bahn als U-topie" en la revista berlinesa Kursbuch, nº 112 (1993), pp. 1-9, e incluido, con el mismo título, en Boris Groys, *Die Erfindung Russlands*. Múnich; Viena: Carl Hanser Verlag, 1995, pp. 156-166. Se publica con permiso del autor y del editor.
No resulta posible trasladar al castellano el juego de palabras del alemán, U-Bahn ('tren subterráneo') – U-topie ('utopía' y también 'lugar subterráneo', 'sub-mundo') [N. del T.].

---

1. Como es sabido, el término utopía fue introducido por Tomás Moro. Parece tomado del griego *ou-topos*, 'no-lugar' [N. del T.].
2. En agosto de 1914 San Petersburgo pasó a denominarse Petrogrado, eliminando del topónimo el componente germánico burg 'burgo'. Posteriormente (1924) pasaría a llamarse Leningrado, para volver, en 1991, tras un plebiscito popular, a la denominación originaria [N. del Ed.].
3. El término *planita* puede proceder del ruso arcaico, todavía de uso común en la Iglesia ortodoxa; *planita* viene a ser una combinación de 'planeta' y 'plano'; "planitas para terrenitas" —viviendas del futuro para los habitantes de la Tierra— es la leyenda que reza sobre uno de los dibujos de "planitas" de Malévich. Agradezco a Yana Zabiaka su aportación sobre este particular [N. del T.].















Estación Novokuznétskaya

Baja al metro, levanta la cabeza, ciudadano. Y verás el cielo de mosaico fuertemente iluminado; y si has olvidado que sobre el techo hay un espesor de cuarenta metros de tierra moscovita, si te sientes ligero y fuerte en este palacio subterráneo por el que corre invisible, soplando en tu cara, una enérgica corriente de aire fresco y limpio, entonces el arquitecto y el artista habrán cumplido su misión (Aleksandr Deineka)



1936–1953
Del sueño a la realidad


ВРЕМЯ, ЭНЕРГИЯ, ВОЛЯ.
137

190. Nikolái Sidélnikov
Vrémia, enérguiya, vólia, c 1930
[Tiempo, energía, voluntad]
Collage: gouache, fotograbado, tinta
33,2 x 25,1 cm
Colección privada

189. *Spartakiada URSS* [Espartaquiada URSS], 1928
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 30,4 x 23,2 cm
Izdátelstvo Pravda, Moscú
Fundación José María Castañé
189b. y 189c. Contracubierta y portada



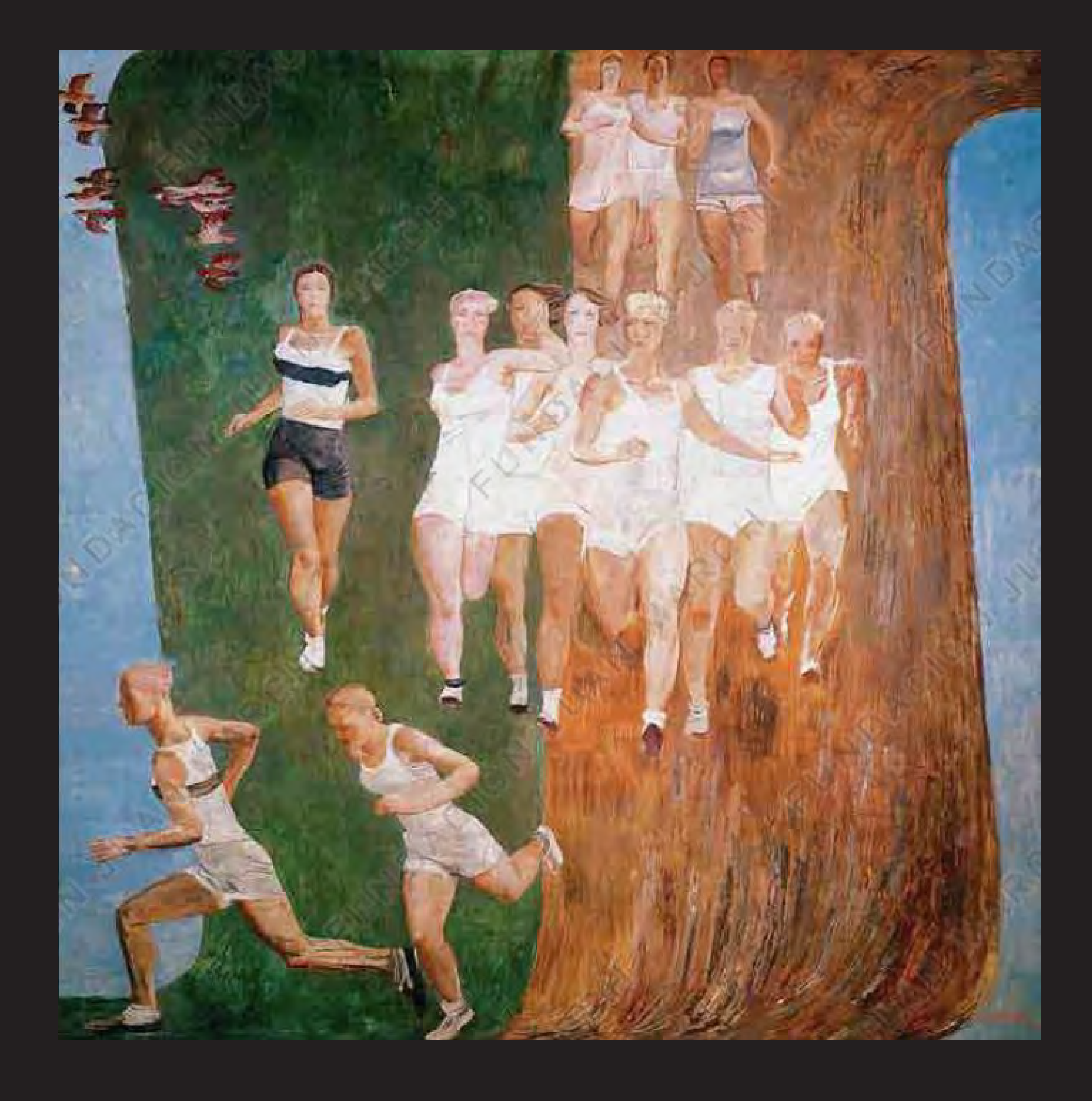


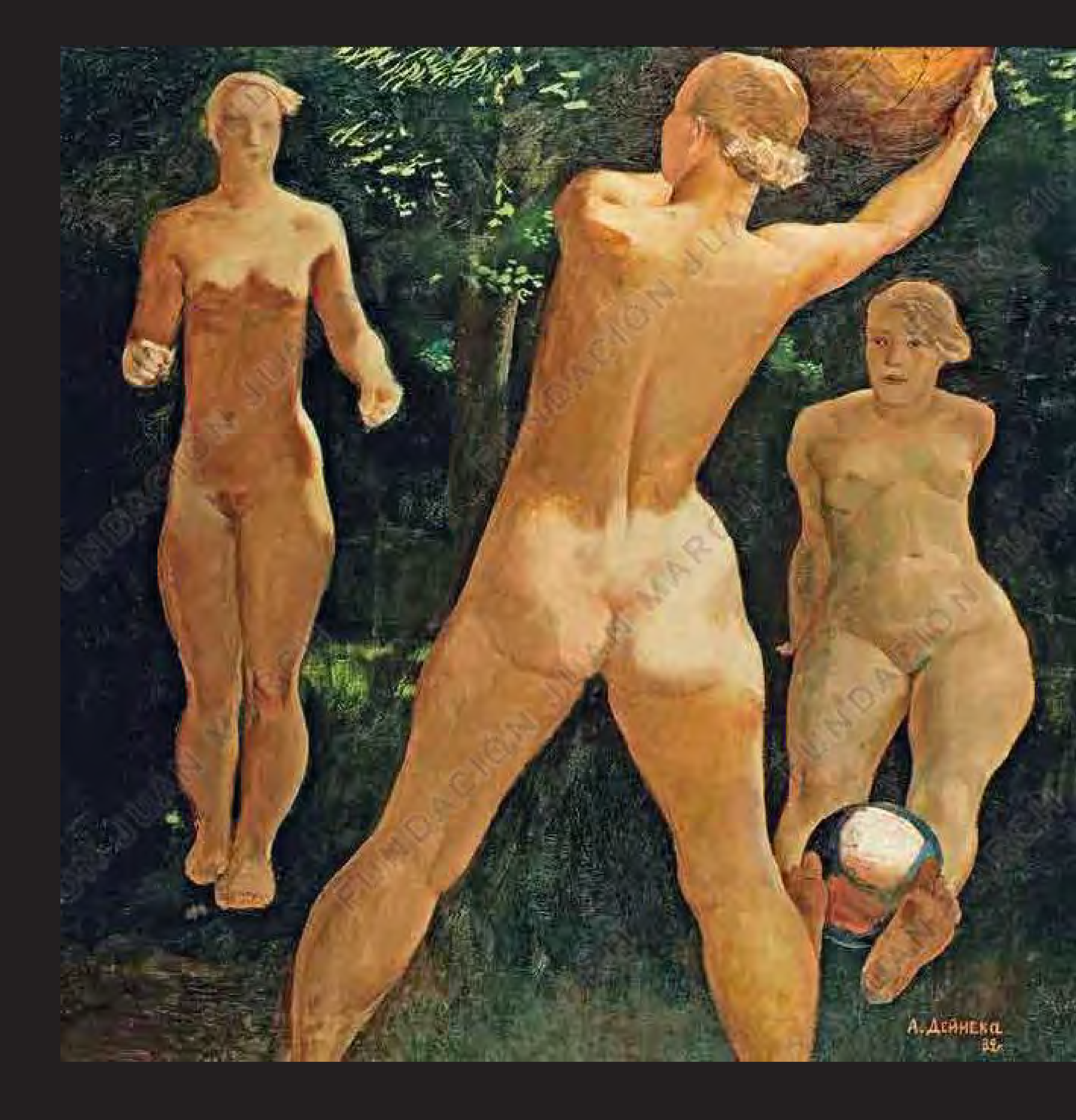


191. Aleksandr Deineka
Koljóznik, bud fizkultúrnikom!, 1930
[Koljosiano ¡sé deportista!]
Dibujo para cartel. Lápiz de color, acuarela y pastel sobre papel sobre cartón, 71,5 x 160 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

192. Aleksandr Deineka
Beg (Zhenski kross), 1931
[Carrera (Campo a través femenino)]
Óleo sobre lienzo, 176 x 177,4 cm
Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma. Con el permiso del Ministero per i Beni e le Attività Culturali





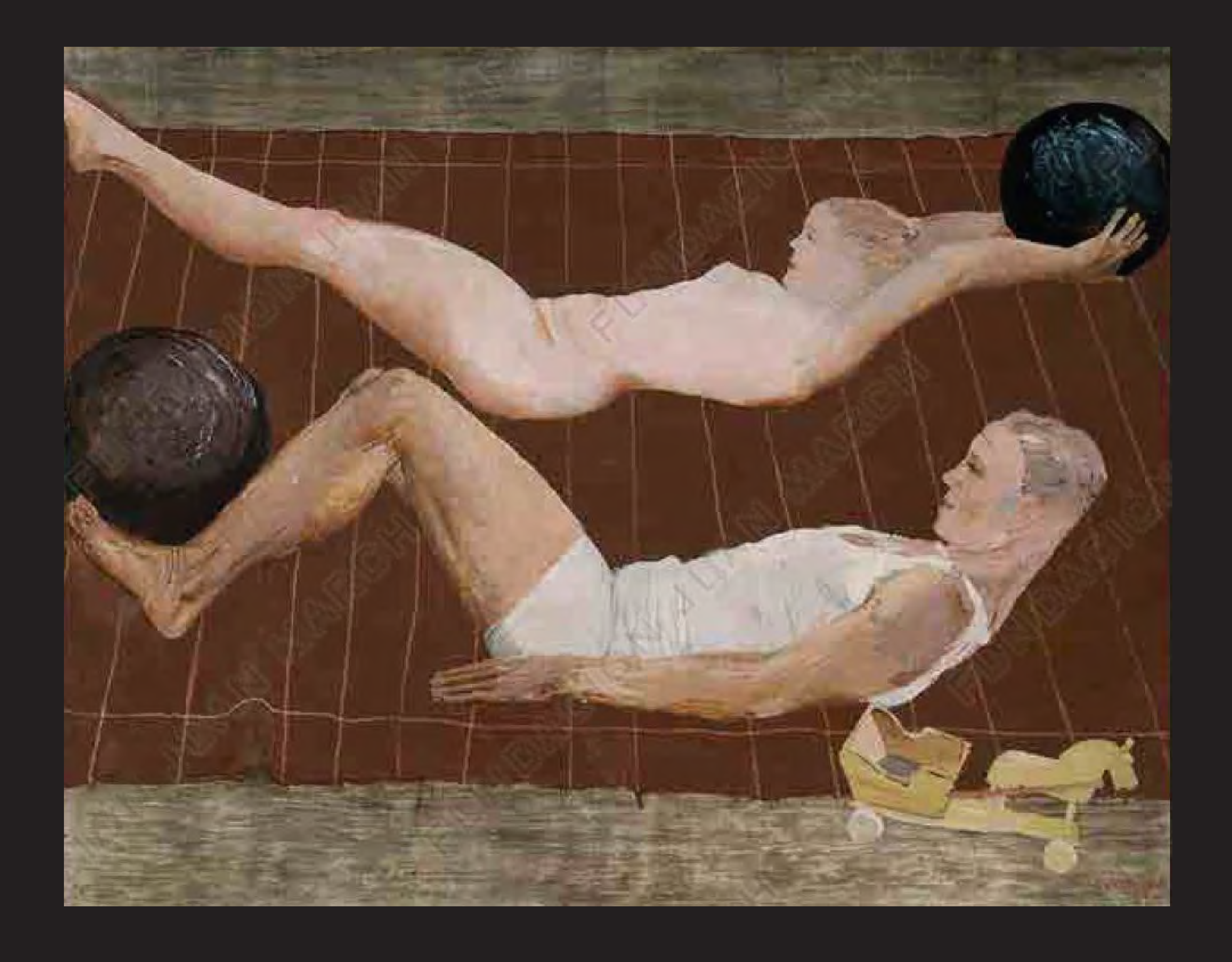

А. ДЕЙНЕКА

194. Aleksandr Deineka
Igrá v miách, 1932
[El juego de pelota]
Óleo sobre lienzo, 124,5 x 124,5 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

193. Aleksandr Deineka
Lýzhniki, 1931
[Esquiadores]
Óleo sobre lienzo, 100 x 124 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú



195. Aleksandr Deineka
Útrenniaya zariádka, 1932
[Gimnasia matutina]
Óleo sobre lienzo, 91 x 116,5 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú



197. Aleksandr Deineka
Rabótat, stróit y ne nyt!, 1933
[¡Trabajar, construir y no lamentarse!]
Cartel. Litografía, 96,5 x 71,1 cm
Texto del cartel: ¡Trabajar, construir y no lamentarse! / Se nos ha mostrado el camino a la nueva vida. / Puede que no llegues a ser un atleta, / pero estás obligado a ser un deportista
OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Tirada: 30.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman

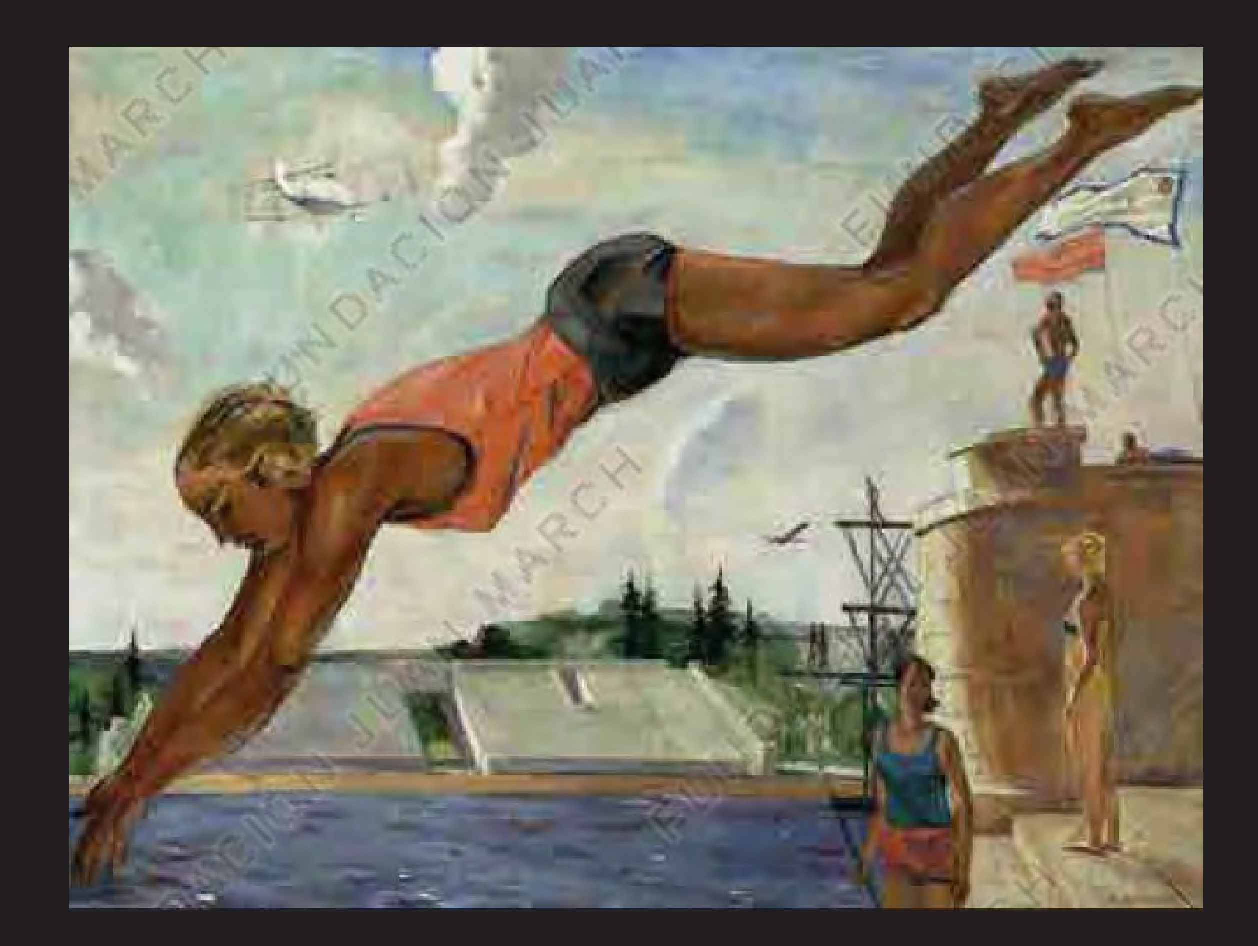






196. Aleksandr Deineka
Biég, 1932-33
[Corredores]
Óleo sobre lienzo, 229 x 259 cm
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

198. Aleksandr Deineka
Nadadora, c 1934
Óleo sobre lienzo, 66 x 91 cm
Colección privada

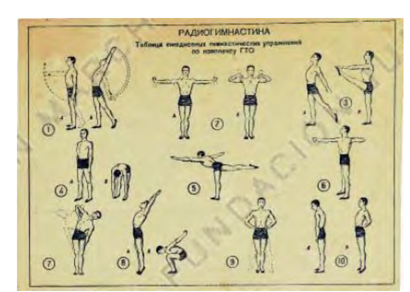


199. Aleksandr Deineka
Vratar, 1934
[El portero]
Óleo sobre lienzo, 119 x 352 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú





















200. Tablas de radio gimnasia del método V. V. Nabókov, 1937
Tarjetas postales. Impresión fotomecánica, 11,5 x 15 cm
Archivo España-Rusia

201. Nikolái Troshin
SSSR na stroike [URSS en Construcción], nº 7-8, 1934
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Fundación José María Castañé

202. Copas deportivas oficiales soviéticas (*Kubok*), finales 1940
Latón esmaltado, 35 x 11 x 11 cm
Archivo España-Rusia

203. El Lissitzky
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 4-5, abril-mayo 1936
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid





204. Aleksandr Deineka
Lýzhniki, 1950
[Esquiadores]
Mosaico, 70 x 100 cm
Pinacoteca Deineka, Kursk

205. Aleksandr Deineka
Postróim móschnyi sovétskiy dirizhábl "Klim Voroshílov", 1930
[Construiremos el potente dirigible soviético "Klim Voroshílov"]
Cartel. Litografía, 109 x 77,3 cm
Texto del cartel: El dirigible es una potente arma de defensa y construcción cultural. / Tenemos que alcanzar y superar a los países capitalistas en el área de la construcción de dirigibles. / Cada trabajador debe participar activamente en la realización de esta gran causa. / Para el cincuenta aniversario del jefe del Ejército Rojo, el curtido bolchevique-leninista K. E. Voroshílov, construiremos el potente dirigible soviético que llevará su nombre. / Las donaciones para la fundación de la construcción del dirigible se recogen en todas las cajas de ahorros de la Unión. / El número de la cuenta corriente del dirigible "Klim Voroshílov" en las oficinas moscovitas del Gosbank es 9327
IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Tirada: 50.000 ejemplares
Colección Merrill C. Berman





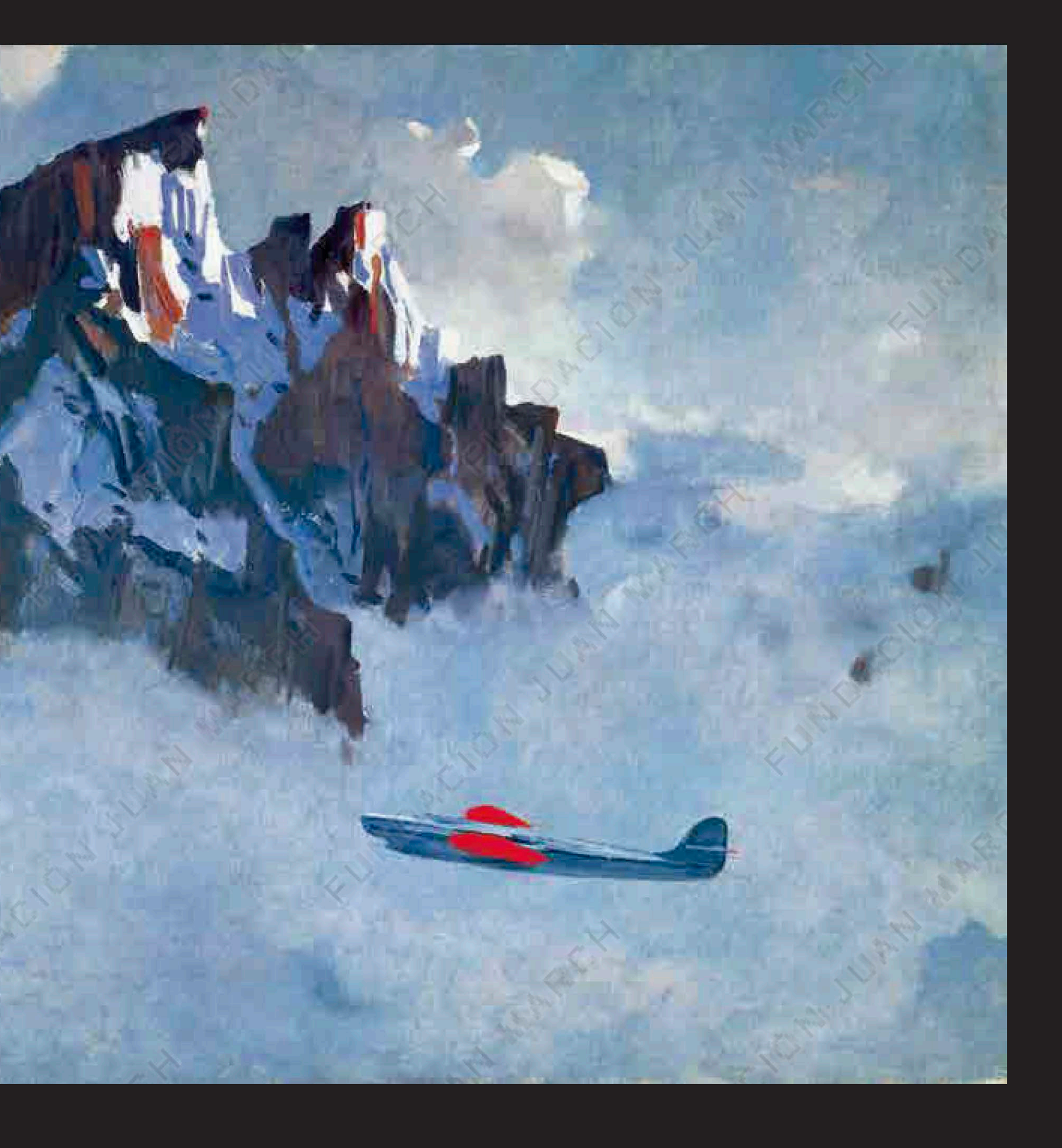
Дирижабль — мощное орудие обороны и культурного строительства.
Нам нужно догнать и перегнать капиталистические страны в области дирижаблестроения.
Каждый трудящийся должен принять активное участие в осуществлении этого великого дела.
К 50-летию вождя Красной армии, закаленного большевика-ленинца К. Е. ВОРОШИЛОВА, построим мощный советский дирижабль его имени.
Взносы в фонд постройки дирижабля принимаются во всех сберкассах Союза.
Текущий счет дирижабля „Клим Ворошилов" № 9327 в Московской областной конторе Госбанка.
ПОСТРОИМ МОЩНЫЙ
СОВЕТСКИЙ ДИРИЖАБЛЬ
„КЛИМ ВОРОШИЛОВ"

209. Yuri Pímenov
Portada de *Krásnaya niva* [Campo Rojo], nº 18, 1935
Revista. Litografía, 30,4 x 22,8 cm
Izvéstiya, Moscú
En la parte inferior: “Y. Pímenov. Aviones”
Colección Merrill C. Berman

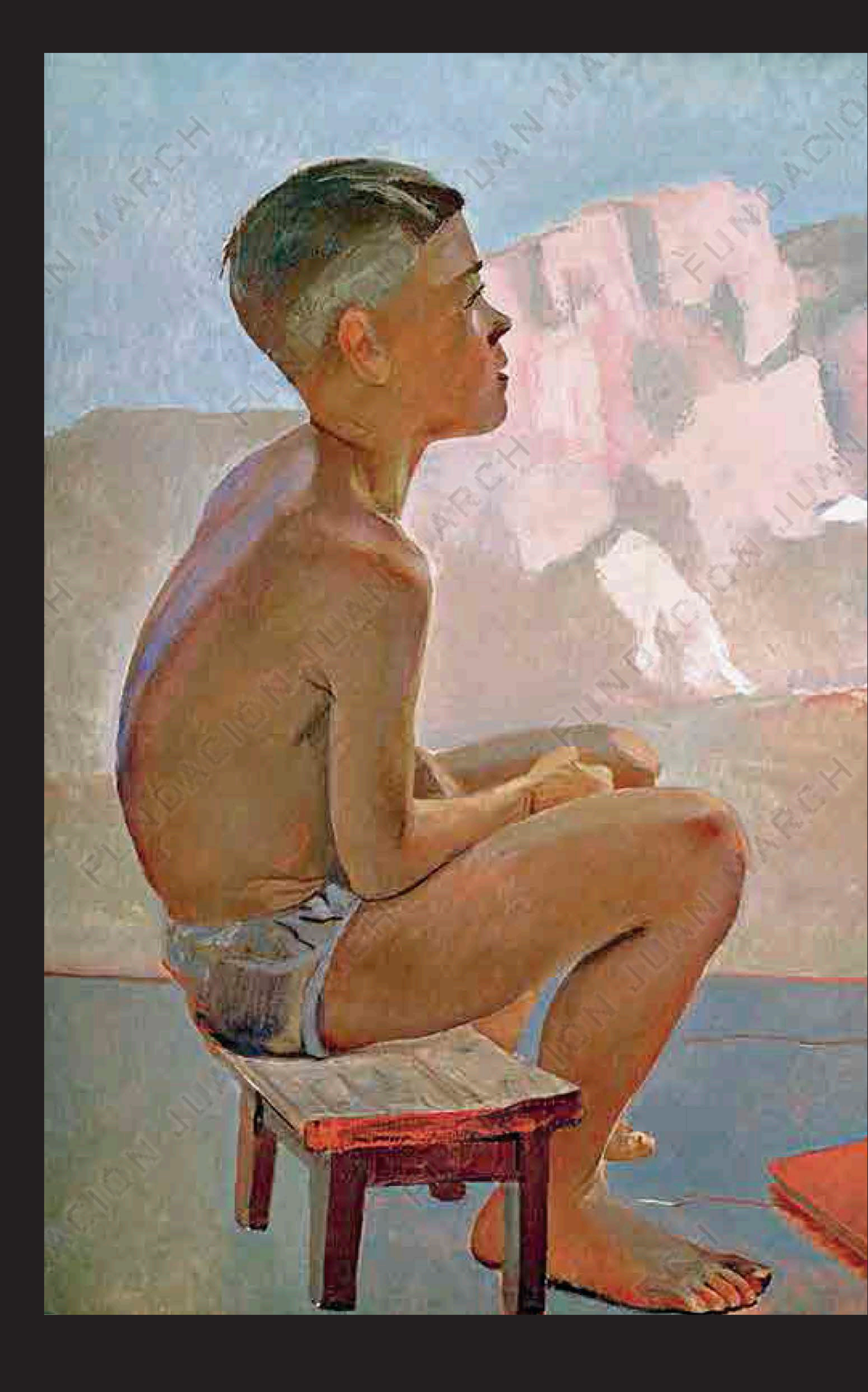
207. Aleksandr Deineka
V vózduje, 1932
[En el aire]
Óleo sobre lienzo, 80,5 x 101 cm
Pinacoteca Deineka, Kursk

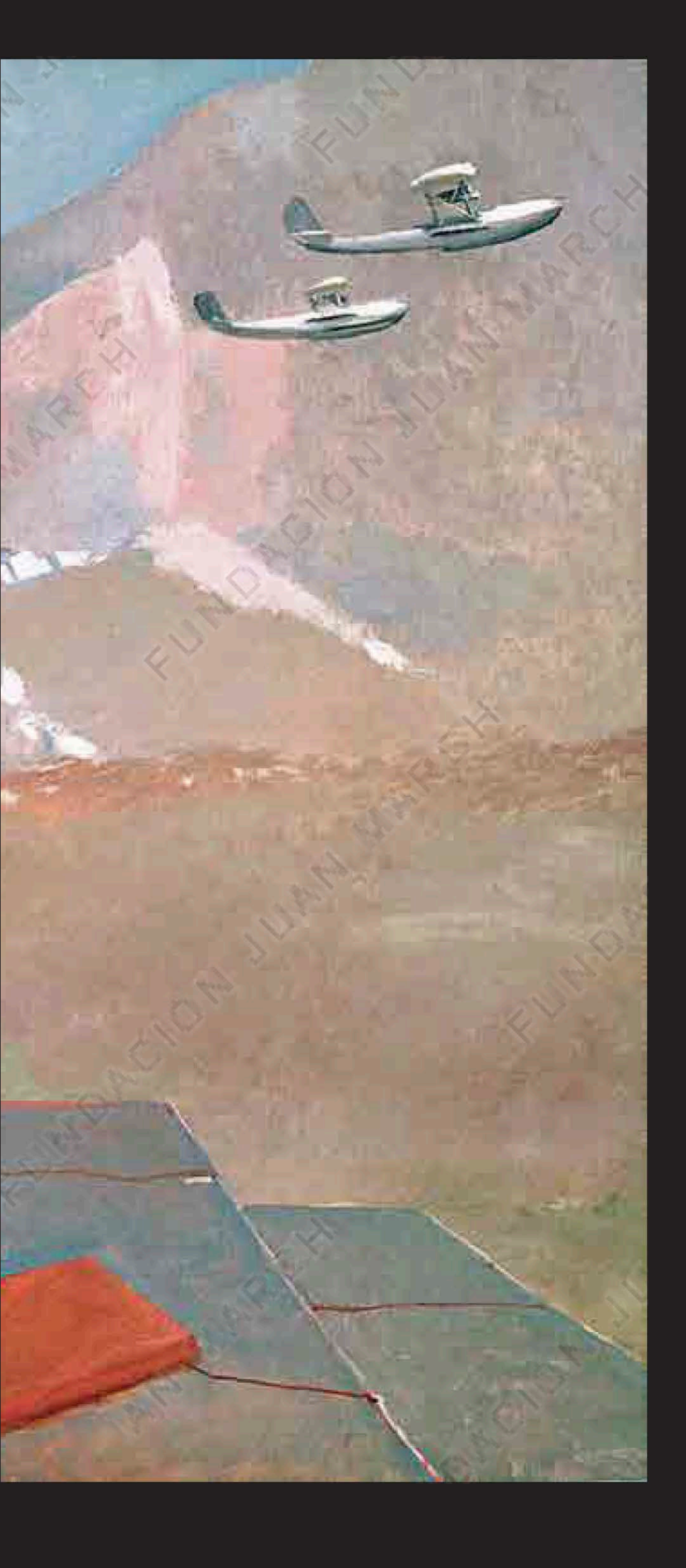






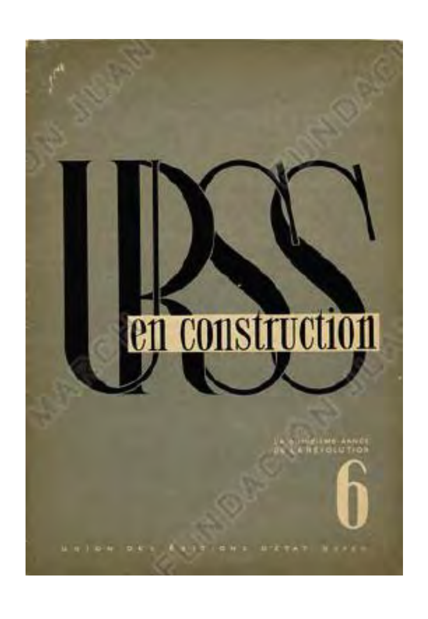
208. Aleksandr Deineka
Pioner, 1934
[El pionero]
Óleo sobre lienzo, 90 x 100 cm
Pinacoteca Deineka, Kursk





206. Yelena Semiónova
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 6, 1932
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa d*e SSSR na stroike*
Fundación José María Castañé

210. Nikolái Troshin
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 1, enero 1935
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid





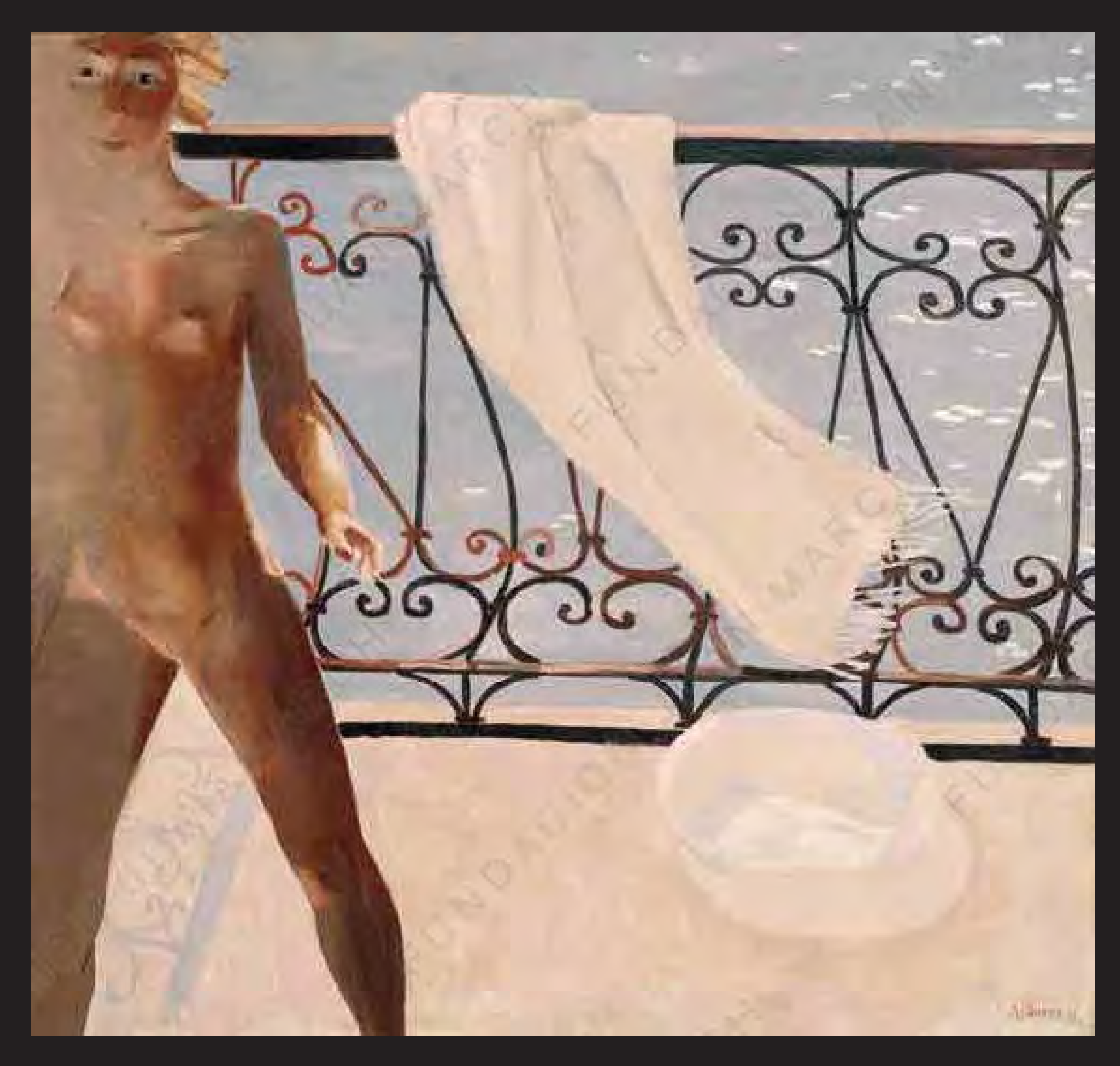




214. Nikolái Troshin
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 9, septiembre 1934
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid

211. *Samoliót* [Avión], nº 4, 1938
Revista. Impresión fotomecánica: tipografía y fotograbado, 26,5 x 20,5 cm
OSOAVIAJIM, Moscú
Revista de Aviación del Consejo Central de la Unión de OSOAVIAJIM de la URSS
Archivo España-Rusia



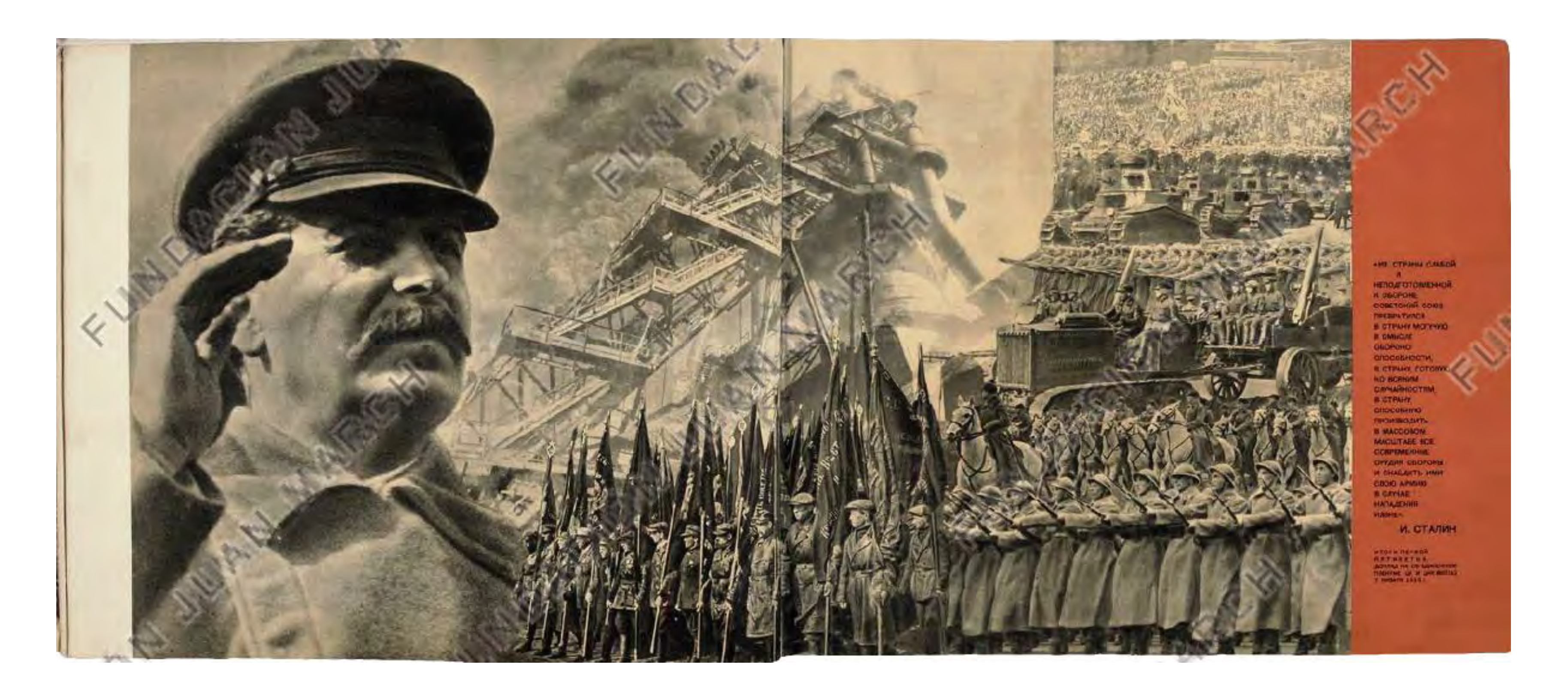


212. Aleksandr Deineka
Na balkone, 1931
[En el balcón]
Óleo sobre lienzo, 99,5 x 105,5 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

213. Aleksandr Deineka
Sélskiy peyzázh s koróvami, 1933
[Paisaje rural con vacas]
Óleo sobre lienzo, 131 x 151 cm
Pertenece a la serie *Hojas secas*
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo



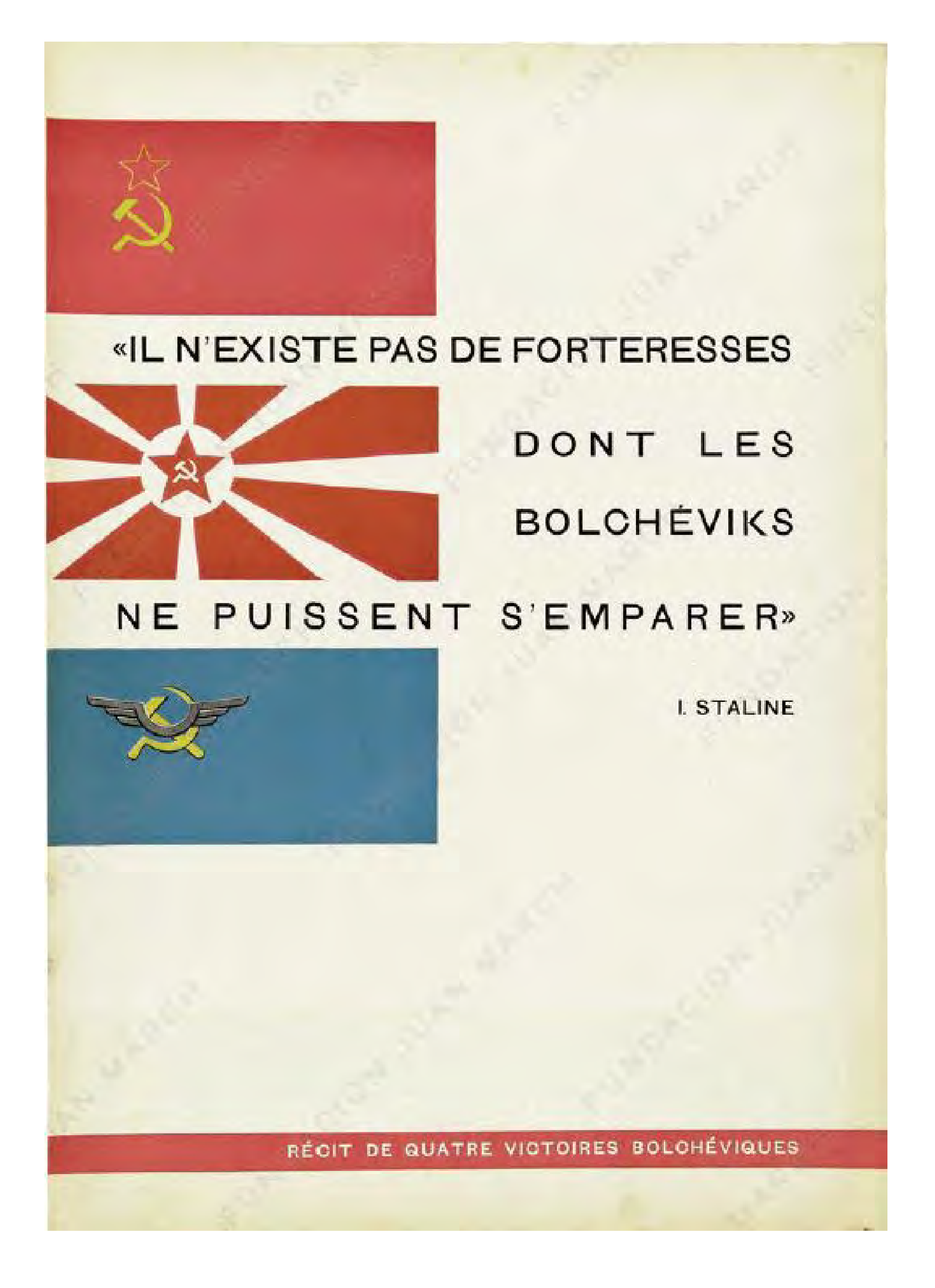
215. El Lissitzky
Páginas interiores de *Rabóchaya Krestiánskaya Krásnaya Ármiya* [El Ejército Rojo Obrero-Campesino], 1934
Libro. Impresión fotomecánica
30,7 x 36 cm
IZOGIZ, Moscú
Fundación José María Castañé

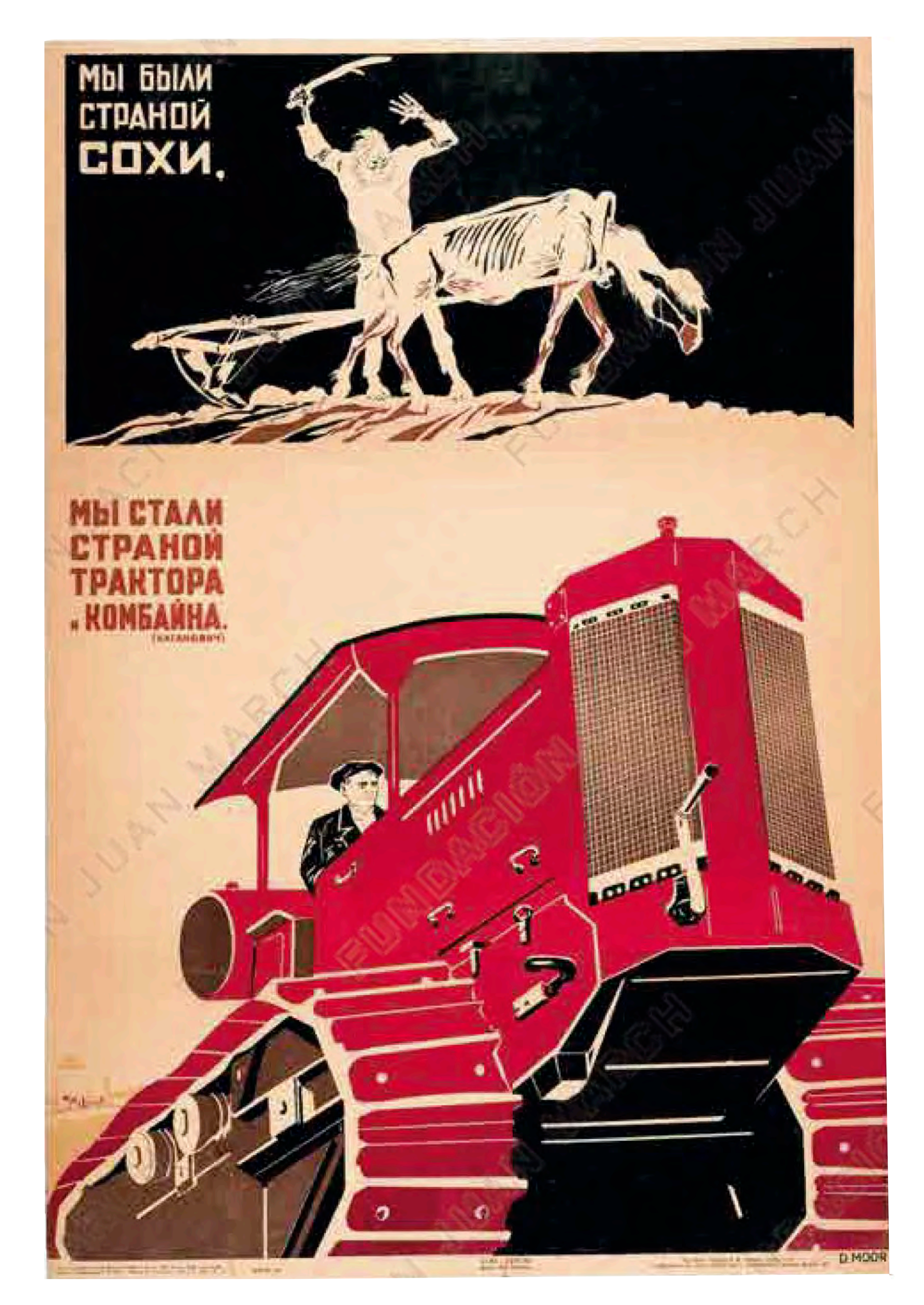




216. Sophie Lissitzky-Küppers y El Lissitzky
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 2, febrero 1934
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid







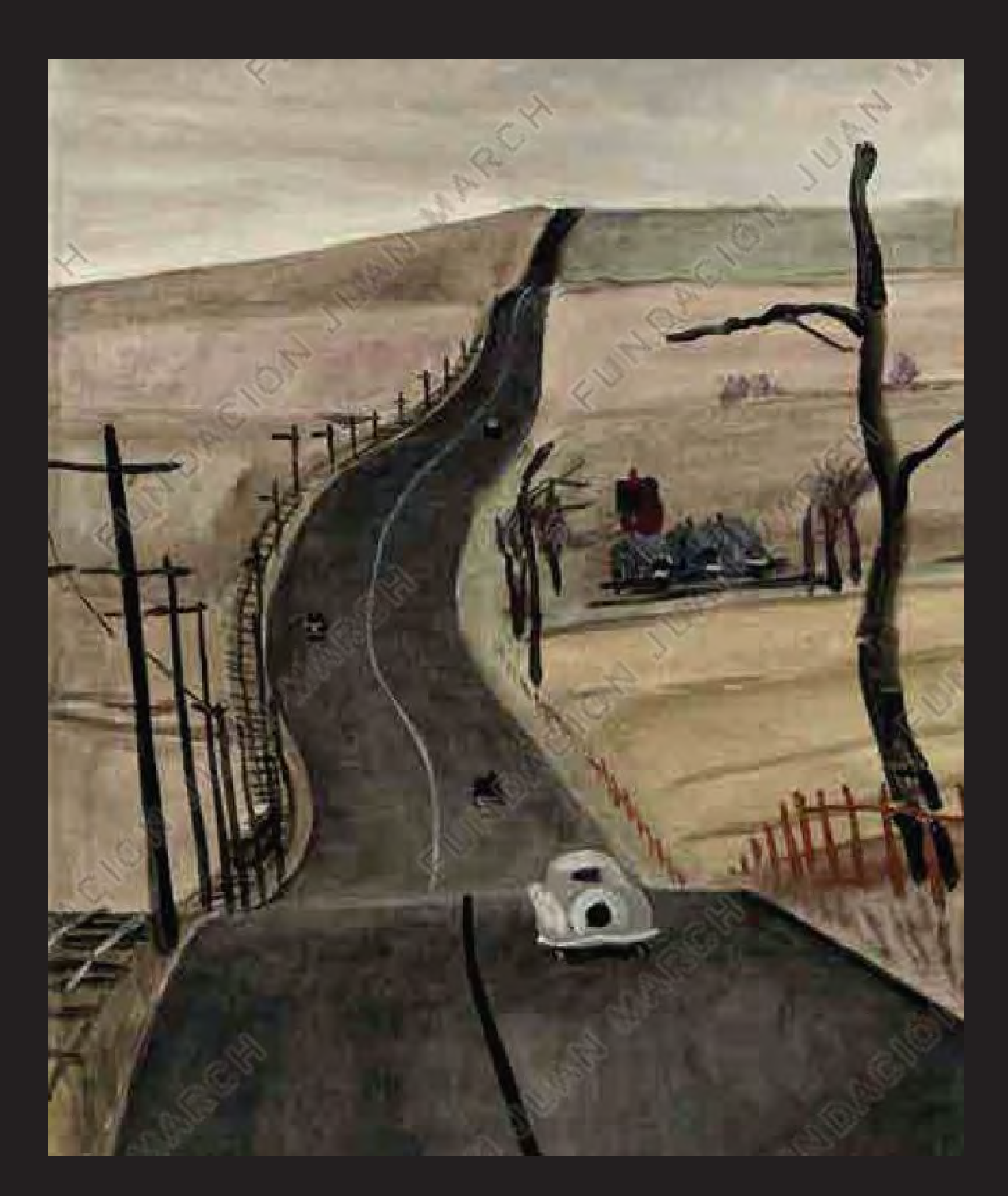
218. Dmitri Moor
My býli stranói sojí.My stali stranói tráktora I kombáina (Kaganóvich),
1934
[Éramos un país de arado. Nos convertimos en un país de tractor y cosechadora (Kaganóvich)]
Cartel. Litografía, 87,6 x 60 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado
Tirada: 40.000 ejemplares
Precio: 60 kopeks
Colección Merrill C. Berman

217. *Rezoliútsii po dokládam Mólotova y Kúibysheva* [Informes de Molotov y Kuibyshev], 1934
Tres volúmenes. Impresión fotomecánica
11,6 x 5,3 cm
217b. Texto en guardas delanteras: Sólo nuestro partido sabe hacia dónde llevar la causa, y lo lleva adelante con éxito. ¿A qué debe nuestro partido esta ventaja? A que es un partido marxista, partido leninista, lo debe a que en su trabajo se guía por la ciencia de Marx, de Engels y de Lenin. Stalin
217c. Texto en guardas traseras: Ahora ya todos reconocen que nuestros éxitos son grandes y extraordinarios. En relativamente poco tiempo el país ha sido trasladado a los raíles de industrialización y colectivización, el Primer Plan Quinquenal se llevó a cabo con éxito... Por delante tenemos el Segundo Plan Quinquenal, que también tenemos que llevar a cabo con éxito. Stalin
Informes sobre el Segundo Plan Quinquenal presentados en el XVII Congreso del VKP(b)
Fundación José María Castañé
219. Gorro militar tipo Budiónovka (por el nombre del mariscal Budiónnyi). Segundo modelo, 1922
Tejido de lana y algodón. Cuero. Insignia de latón esmaltado,
20 x 31 x 12 cm
Archivo España-Rusia
219b. Detalle: arado y martillo en el interior de la estrella roja









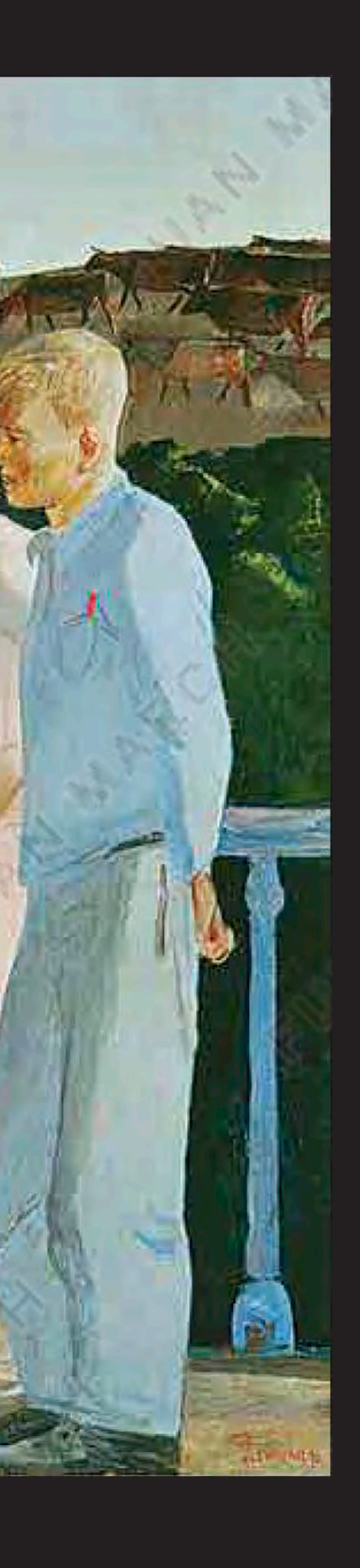
220. Aleksandr Deineka
En la carretera a Mount Vernon, c 1934
Óleo sobre lienzo, 55 x 47 cm
Colección privada

221. Aleksandr Deineka
Vashingtón. Kapitóliy, 1935
[Washington. El Capitolio]
Óleo sobre lienzo, 50,5 x 76 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

222. Aleksandr Deineka
Filadélfiya, 1935
[Filadelfia]
Óleo sobre lienzo, 49 x 73 cm
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

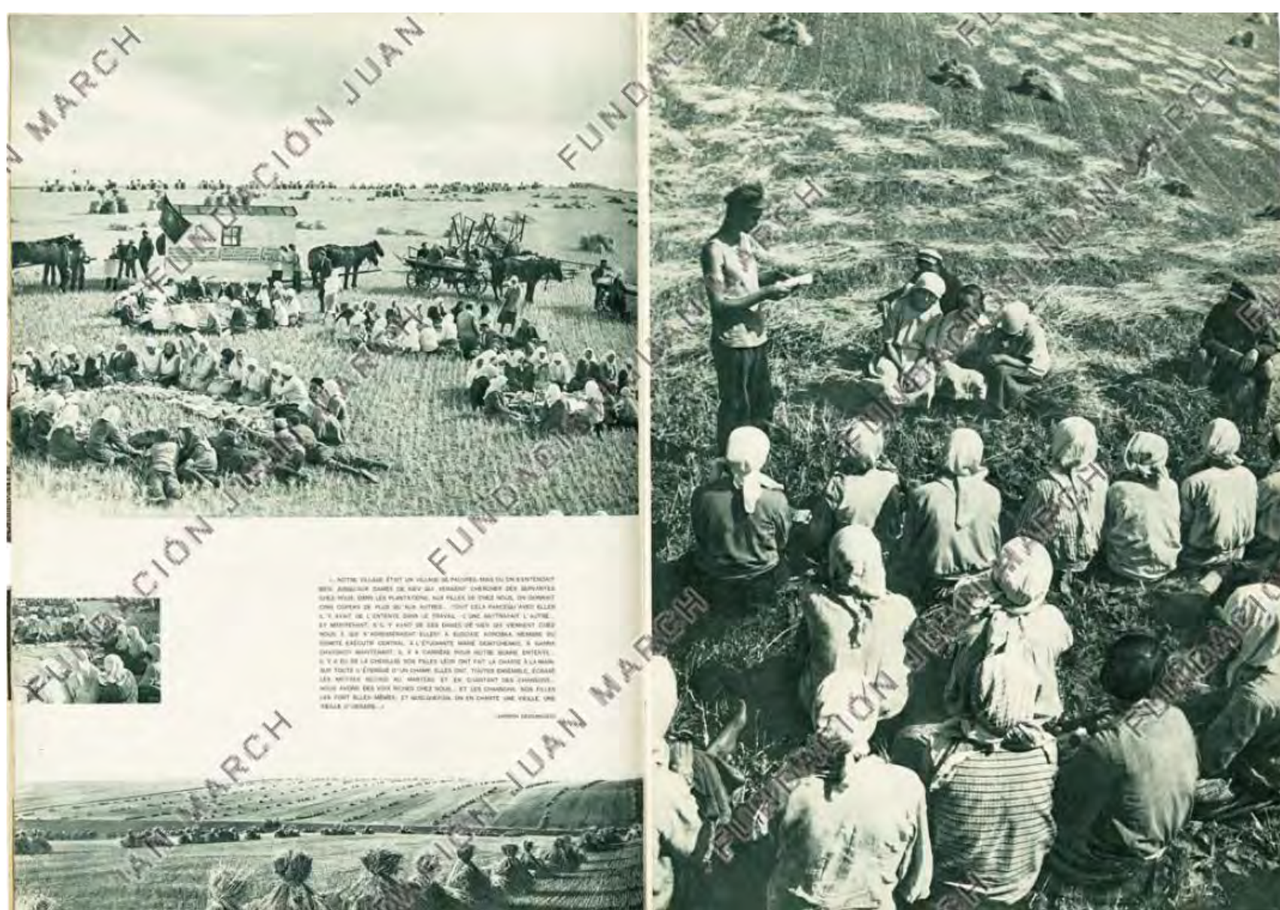
223. Aleksandr Deineka
Beseda koljóznoy brigady, 1934
[La charla de la brigada del koljós]
Óleo sobre lienzo, 128 x 176 cm
Boceto para el panel del edificio de *Narkomzem* (Comisariado del Pueblo para la Agricultura de la URSS)
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

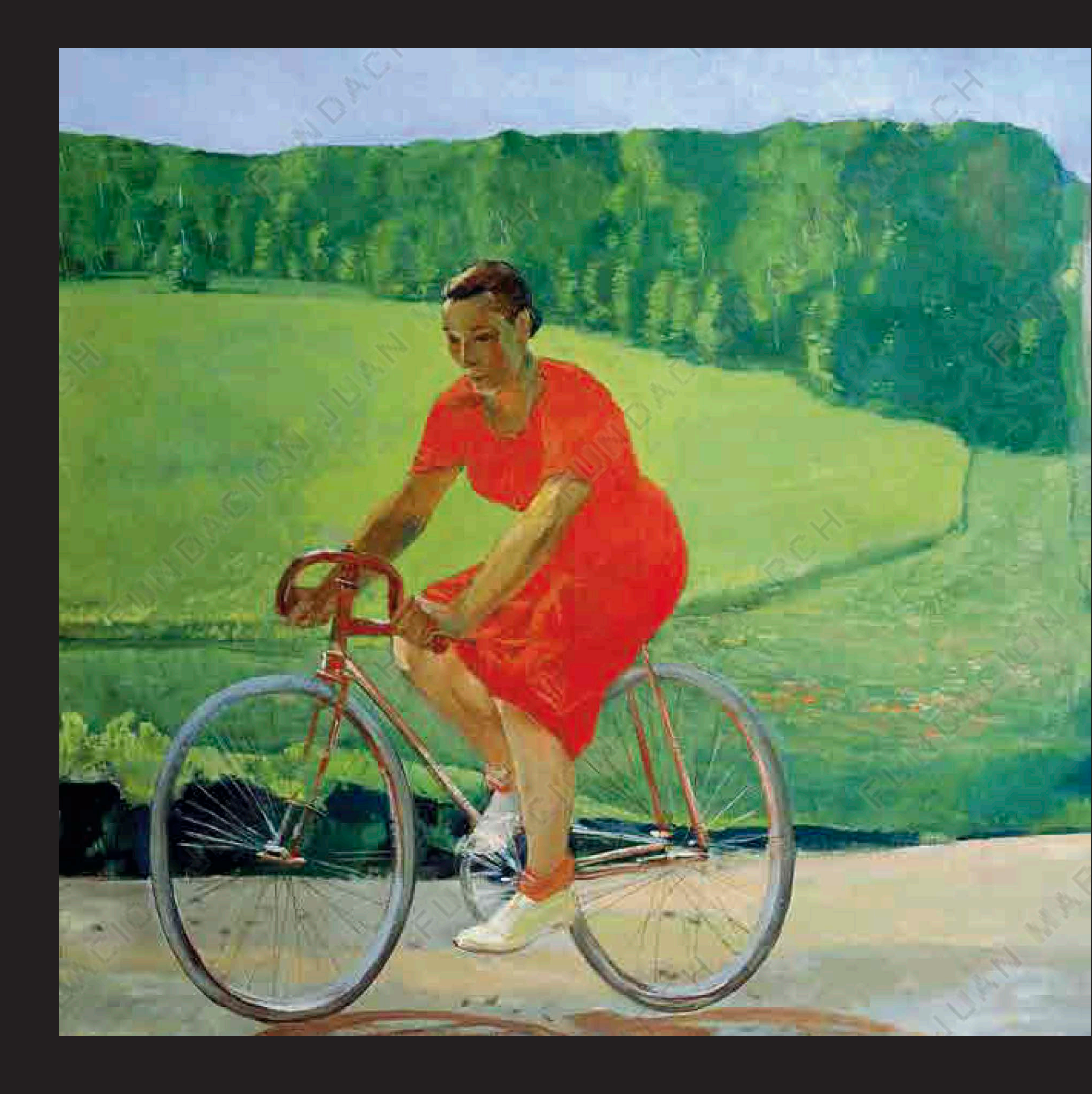


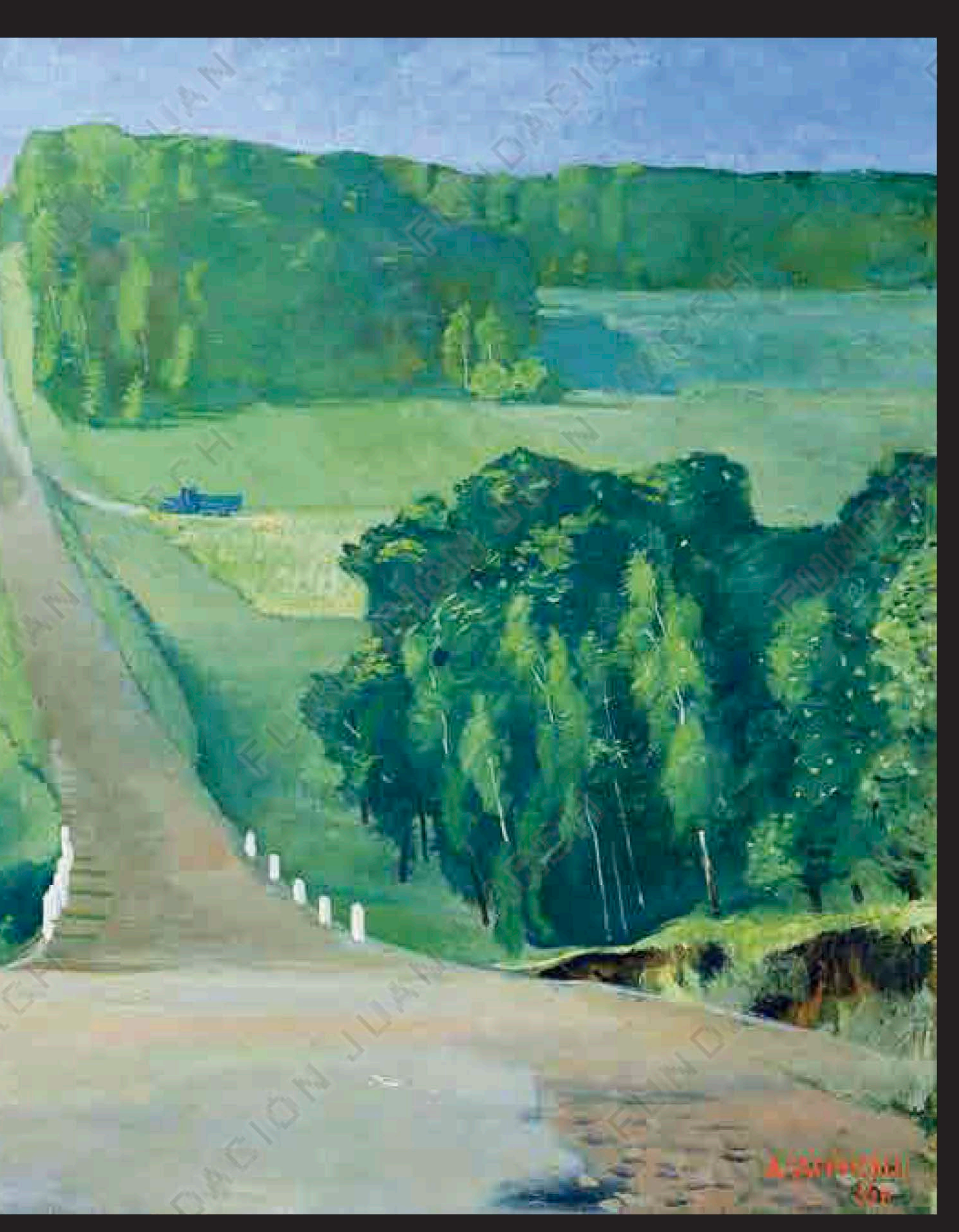




224. Vladímir Favorski
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 3, marzo 1936
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid



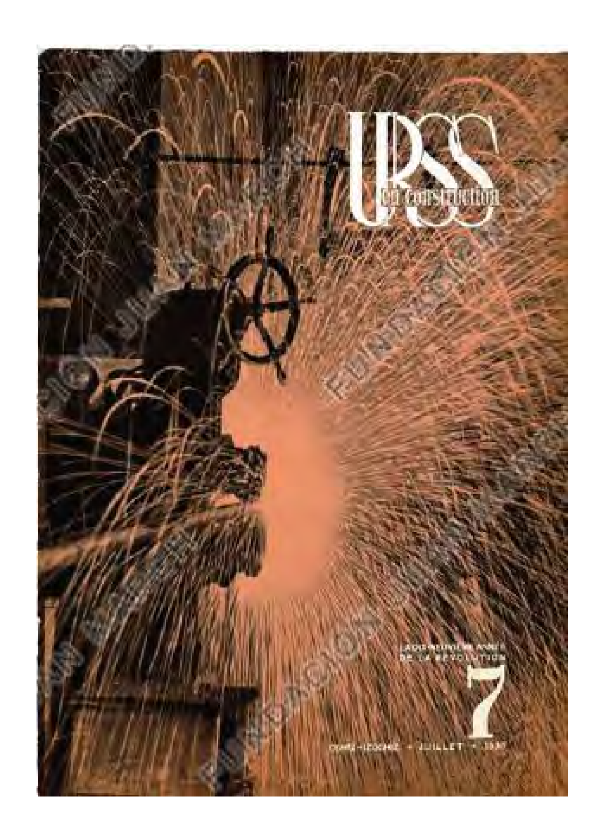




225. Aleksandr Deineka
Koljóznitsa na velosipede, 1935
[Trabajadora del *koljós* en bicicleta]
Óleo sobre lienzo, 120 x 220 cm
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo



226. Nikolái Troshin
SSSR na stroike [URSS en Construcción], nº 4, 1934
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Fundación José María Castañé







228. Nikolái Troshin
URSS en construction [URSS en Construcción], nº 7, julio 1936
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid

229. *Tvórchestvo* [La Obra Creativa], nº 6, 1934
Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30 x 22,5 cm
SJ-SSSR, Moscú
Órgano de las Uniones de Pintores y Escultores Soviéticos
Archivo España-Rusia

227. T. Galiadkin
Insignia de honor, 1935
Plata esmaltada, 5 x 3,5 x 2 cm
Archivo España-Rusia



230. *Literatúrnaya gazeta* [La Gaceta Literaria], nº 62 (625), 6 noviembre 1936
Periódico. Impresión fotomecánica y fotograbado, 58 x 41 cm
Órgano de la Dirección de la Unión de Escritores de la URSS
Archivo España-Rusia

231. Sophie Lissitzky-Küppers y El Lissitzky
L'URSS en construction [URSS en Construcción], nº 1, enero 1937
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid

232. Valentina Jodasevich
L'URSS en construction [URSS en Construcción], nº 4, abril 1937
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
OGIZ-IZOGIZ, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid



Да здравствует XIX годовщина Великой социалистической революции в СССР!

Литературная газета

ПРИВЕТ РАБОТНИКАМ НАУКИ И ТЕХНИКИ, ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ, ЧЕСТНО ВЫПОЛНЯЮЩИМ СВОИ ДОЛГ ПЕРЕД СОВЕТСКОЙ РОДИНОЙ!

К новым победам

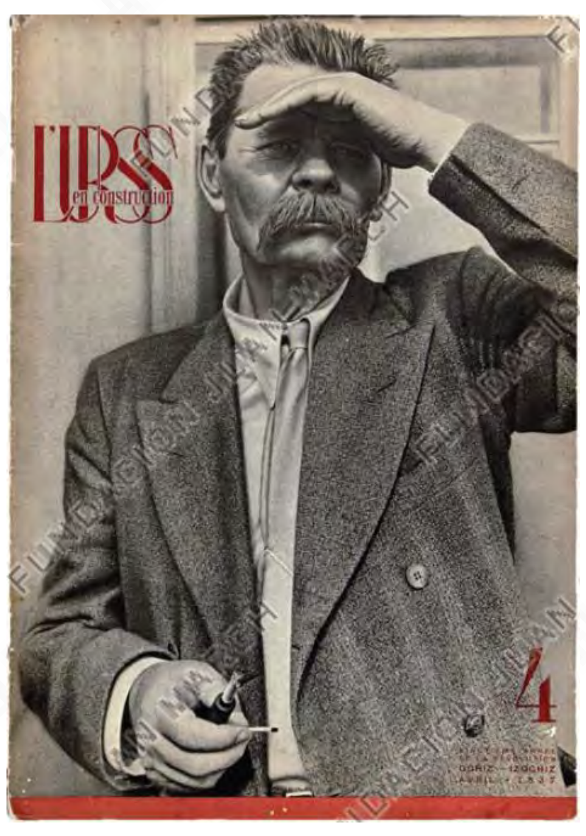
Знамена
Галактион ТАБИДЗЕ

Ребята
Сулейман СТАЛЬСКИЙ

Привет Сталину
Мих. ГОЛОДНЫЙ


L'URSS en construction
VINGTIÈME ANNÉE DE LA RÉVOLUTION
1
JANVIER • 1937
OGIZ-IZOGIZ


NOUS DEFENDONS L'EGALITE EN DROITS
DES RACES ET DES NATIONALITES
KONSTITUTSIJASI
(ASASIJ QANUNI)
КРАСНОЗНАМ. БАЛТ
СЕВЕРН. ВОЕН. ФЛОТ
GOLFE DE FINLANDE
TOUTES LES NATIONALITÉS DE L'UNION SOVIÉTIQUE, GRANDE FAMILLE UNIQUE,
ÉDIFIENT LE SOCIALISME ET LE DÉFENDENT SOLIDAIREMENT.
MER BLANCHE


L'URSS en construction
4







233. Aleksandr Deineka
Búduschiye liótchiki, 1938
[Futuros aviadores]
Óleo sobre lienzo, 131,5 x 160 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

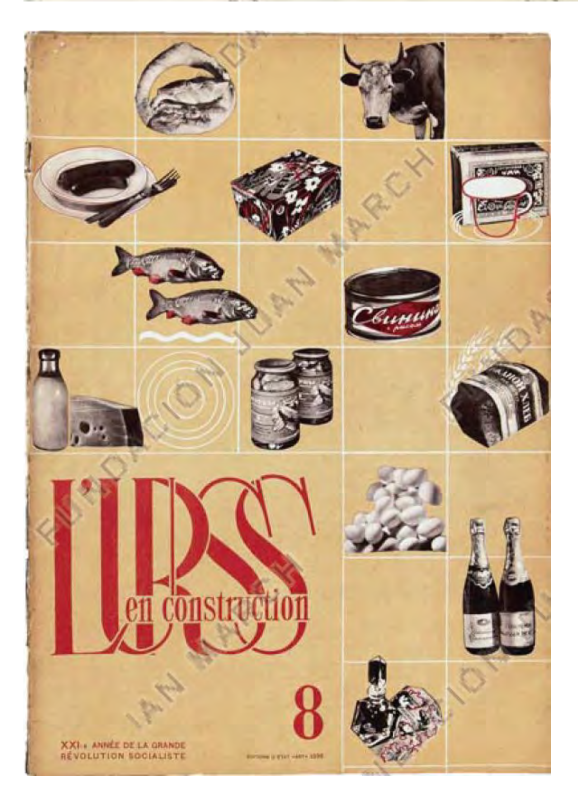
234. Solomón Telingáter
L'URSS en construction [URSS en Construcción], nº 10, 1938
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
Iskusstvo, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid

235. Sophie Lissitzky-Küppers y El Lissitzky
URSS en construcción, nº 5-6, 1938
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
Iskusstvo, Moscú
Edición española de *SSSR na stroike*
Archivo España-Rusia

237. Dmitri Moor y Serguéi Senkin
L'URSS en construction [URSS en Construcción], nº 8, 1938
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
Iskusstvo, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid







236. *Stalin, 1939*
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 24,8 x 26,4 cm
Gosudárstvennoye izdátelstvo polítícheskoi literatury, OGIZ, Moscú
Fundación José María Castañé


И. В. Сталин, В. М. Молотов, К. Е. Ворошилов на совещании передовиков животноводства (Фото)

С 13 по 16 февраля 1936 г. в Большом зале Кремлевского дворца происходило совещание передовиков животноводства с руководителями партии и правительства. В работах совещания принимал участие И. В. Сталин.

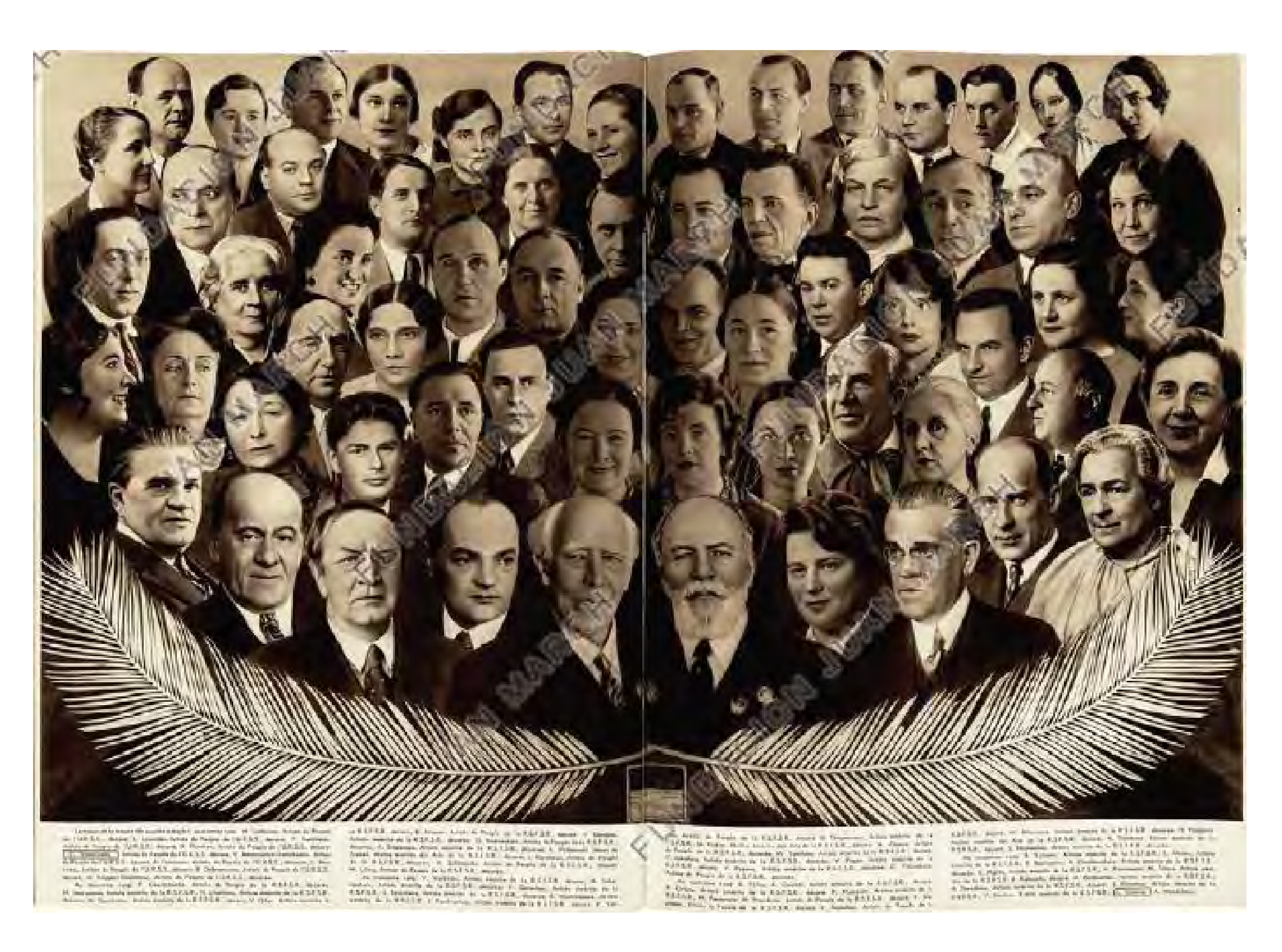
Дело животноводства должны взять в свои руки вся партия, все наши работники, партийные и беспартийные.

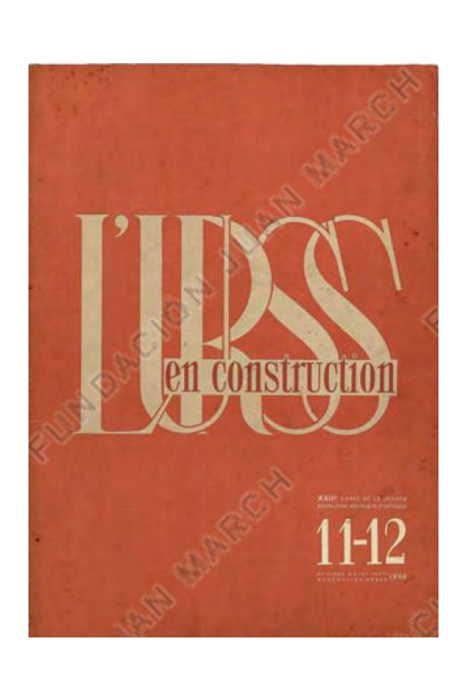
СТАЛИН






L'URSS
9
1938

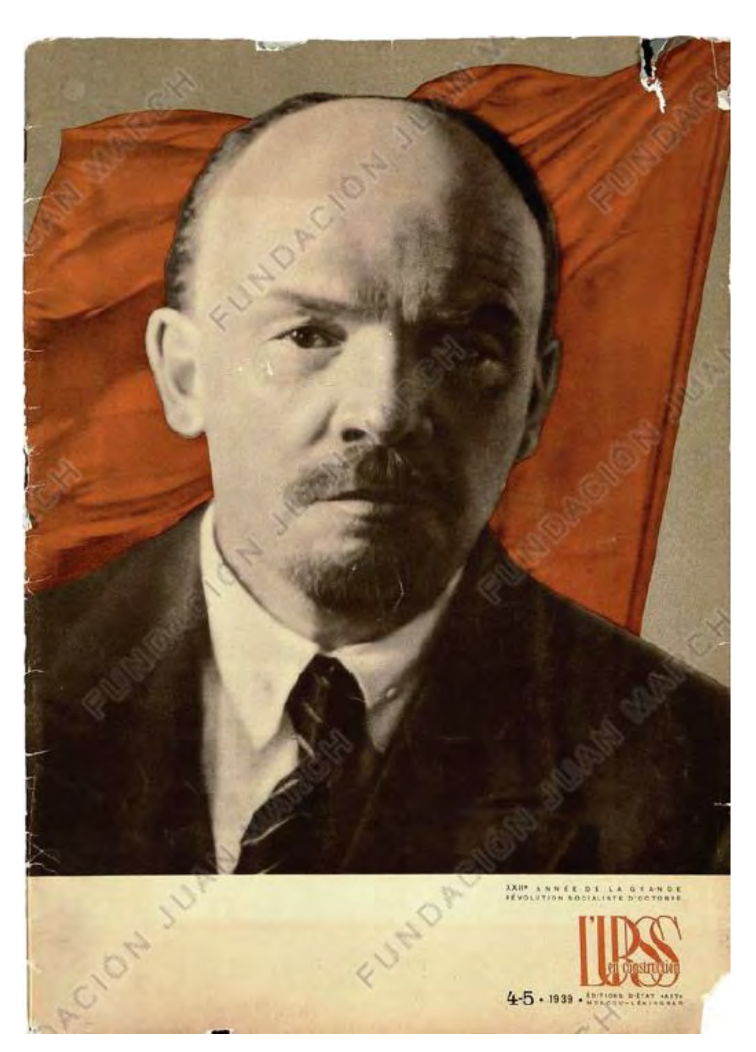



L'URSS
en construction
11-12


L'U.R.S.S. EN CONSTRUCTION • № 11-12 • 1938
J. STALINE

238. Valentina Jodasevich
L'URSS en construction [URSS en Construcción], nº 9, 1938
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
Iskusstvo, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid

239. Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepanova.
L'URSS en construction [URSS en Construcción], nº 11-12, 1938
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
Iskusstvo, Moscú, Leningrado
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Colección MJM, Madrid



240. Solomón Telingáter
L'URSS en construction [URSS en Construcción], nº 4-5, 1939
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
Iskusstvo, Moscú
Edición francesa de *SSSR na stroike*
Fundación José María Castañé

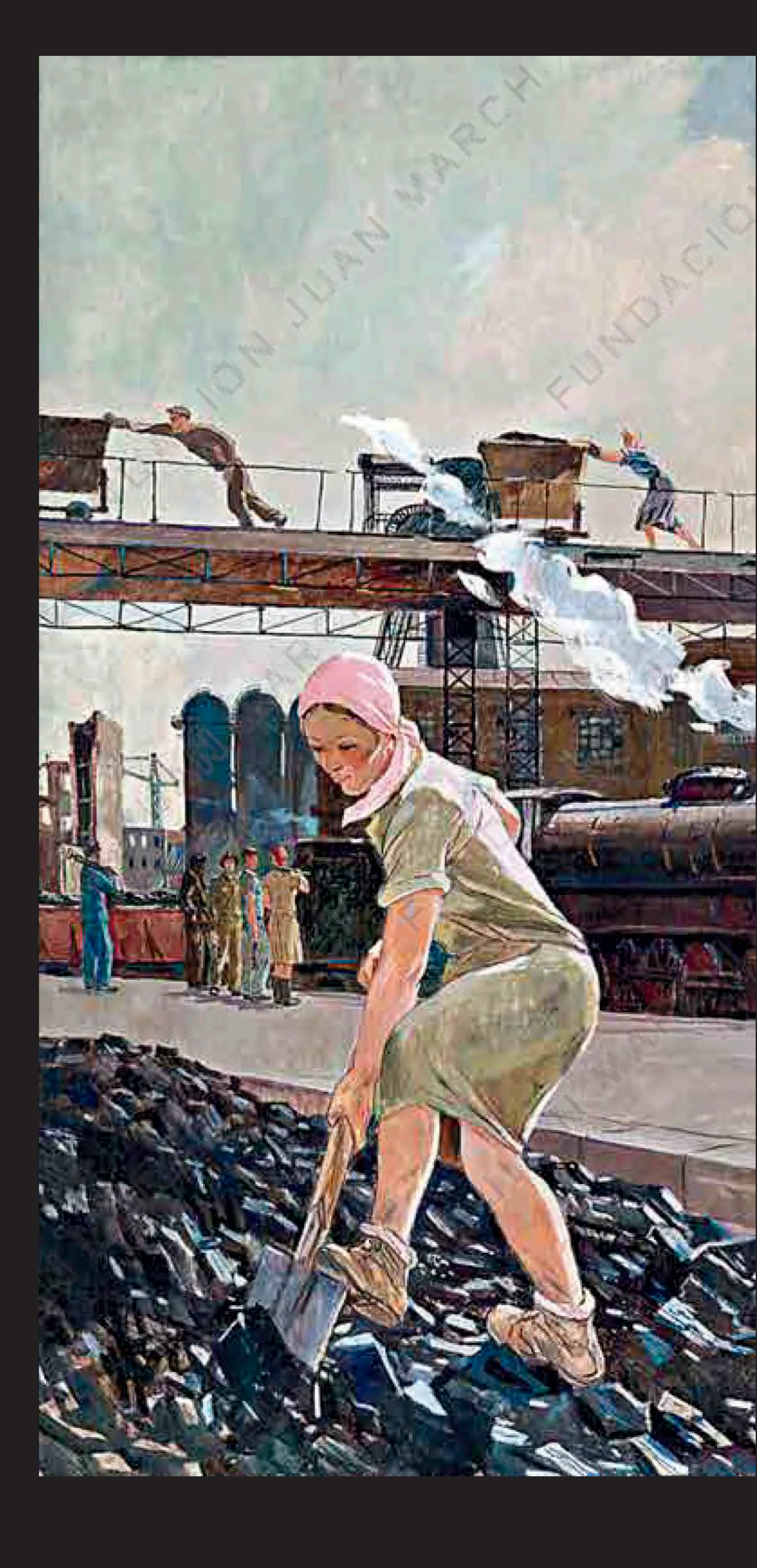
241. Sophie Lissitzky-Küppers y El Lissitzky
SSSR na stroike [URSS en Construcción], nº 2-3, 1940
Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm
Iskusstvo, Moscú
Fundación José María Castañé

242. Medallón de Stalin, 1945
Latón dorado y esmaltado
12,5 cm de diámetro
Fabricante: Fábrica de la Moneda Soviética, Moscú
Archivo España-Rusia





243. Aleksandr Deineka
Donbáss, 1947
[En la cuenca del Don]
Témpera sobre lienzo, 180 x 199,5 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú





244. Aleksandr Deineka
Stroítelstvo koljóznoi elektrostántsii, 1952
[La inauguración de una central eléctrica
del koljós]
Óleo sobre lienzo, 235 x 295 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

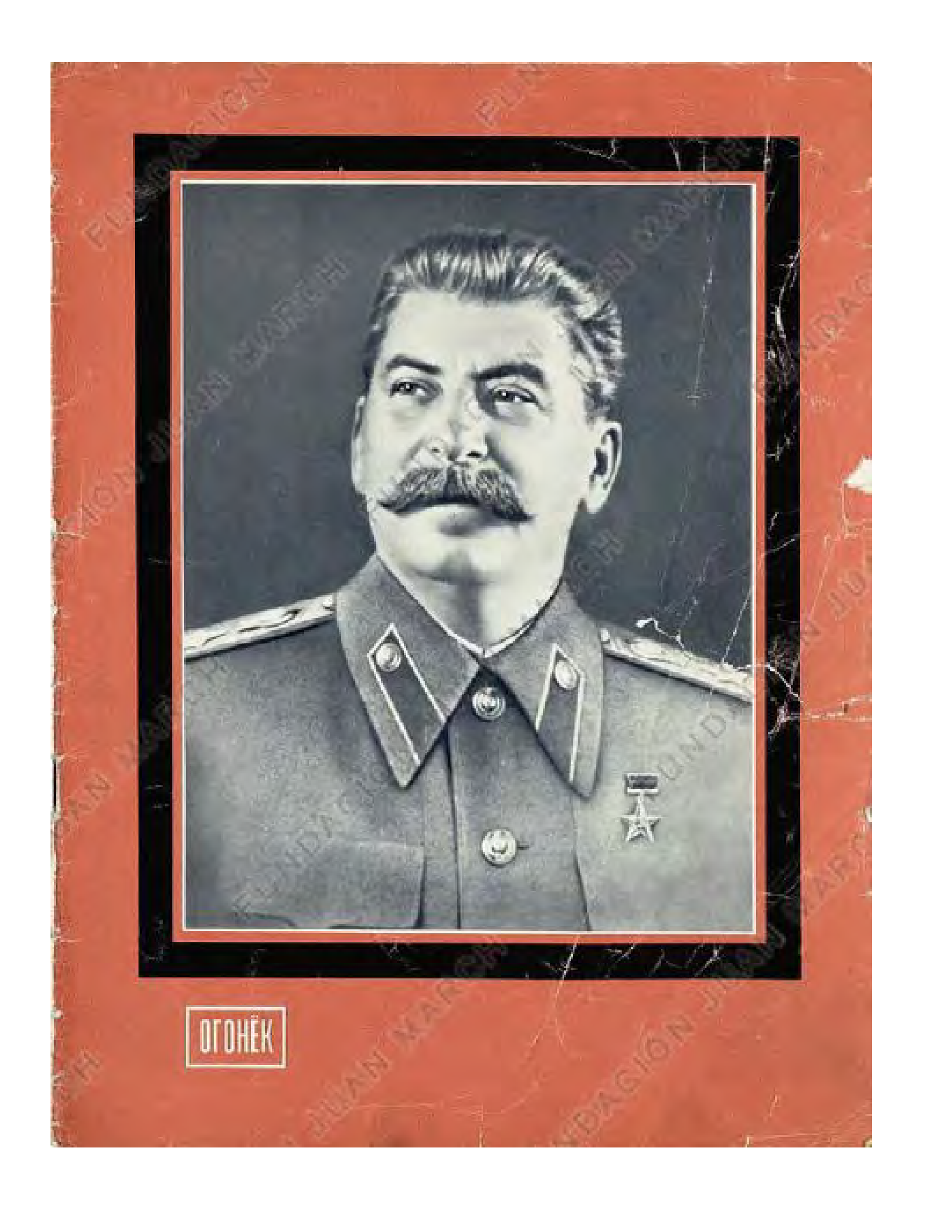




245. *Ogoniók* [Fueguecillo], nº 10 (1343), 8 marzo 1953
Revista. Offset, 33,5 x 25, 7 cm
Ogoniók, Moscú
Fundación José María Castañé

246. *Ogoniók* [Fueguecillo], nº 11 (1344), 15 marzo 1953
Revista. Offset, 33,5 x 25, 7 cm
Ogoniók, Moscú
Fundación José María Castañé

247. *Sovétski Soyuz* [La Unión Soviética], nº 4, abril 1953
Revista. Offset, 40 x 30,5 cm
Izdátelstvo Pravda, Moscú
Archivo España-Rusia





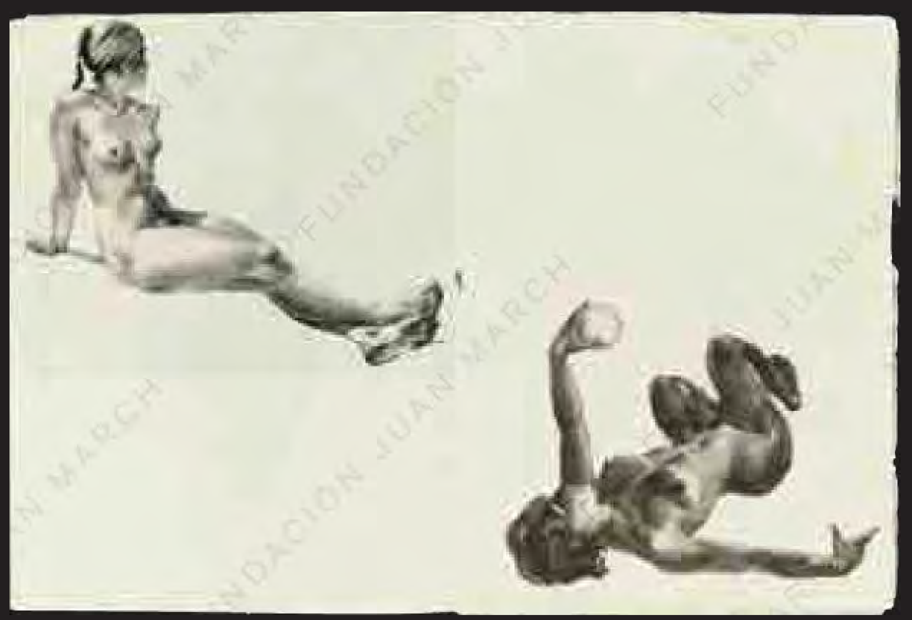

СОВЕТСКИЙ СОЮЗ





Зарисовки с гидросамолета в Крыму. 1932

Утром, когда воды особенно [illegible]







Сколько себя помню, я всегда рисовал; мои детские впечатления и наблюдения я старался передать в рисунках — бегущие собаки, птицеловы с клетками, лошади в упряжке и просто лошади, летящие вороны... Примитивные, они, эти ранние зарисовки, были предельно искренни. В пять лет я засыпал над рисунками от творческого напряжения. Пейзаж меня абсолютно не трогал, как моего брата и сестру рисование вообще. За всю жизнь они не сделали ни одного рисунка, а для меня рисование было так же необходимо, как купание в реке, езда на санках, как встречи со сверстниками. Рисование оказалось моей самой продолжительной страстью, и поныне и продолжаю рисо-

248. Aleksandr Deineka
Iz moyéi rabóchiei práktiki [De mi práctica profesional], 1961
Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 60 x 19,5 cm
Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú
Colección privada







Entre la vanguardia y el realismo socialista (1913-1964)

DOCUMENTOS

Selección de
Manuel Fontán del Junco

Fundación Juan March

Este apartado documental está dividido en tres secciones: la dos últimas presentan una selección de textos de Aleksandr Deineka hasta ahora inéditos en otras lenguas, así como tres textos de contemporáneos del pintor. La primera incluye un total de 55 textos escritos y publicados entre 1913 y 1935. Ha presidido el trabajo de selección el propósito de proporcionar al lector un apoyo teórico –si no exhaustivo, sí por lo menos variado y completo– para situar la obra de Deineka y la cultura ruso-soviética de los años 20 y 30 en el doble contexto de la vanguardia y el realismo socialista. En el caso español, salvo media docena, los restantes textos se vierten por primera vez en este idioma, y todos directamente del ruso. La selección incluye desde textos esenciales de la vanguardia rusa a protocolos de discusiones académicas en torno al formalismo en las artes, junto a declaraciones oficiales, manifiestos, artículos, polémicas, etc. La selección de todo este valioso material documental y su edición aquí –en algún caso se trata prácticamente de ediciones críticas, acompañadas de un nutrido aparato de notas, textos introductorios y referencias– no hubiera sido posible sin la ayuda incalculable de Erika Wolf en lo que se refiere a los documentos de la primera sección, y de Christina Kiaer en el caso de los textos de y sobre Deineka. John Bowlt, Hubertus Gassner, Eckhart Gillen, Aage Hansen-Löve, Michael Hagemeister, Margarete Vöhringer y Yevguéni Steiner han tenido la enorme e inestimable generosidad de ceder sus textos de apoyo a las traducciones. Además de la labor de los traductores, ya agradecida en la Presentación a este catálogo, la publicación de estos documentos no habría sido posible sin la labor de coordinación de Constanze Zawazdsky y María Zozaya y la minuciosa edición de Inés d'Ors y Erica Witschey.

I.

La vanguardia rusa, el arte revolucionario y el realismo socialista. Textos, manifiestos y documentos, 1913-1935

Victoria sobre el Sol
1913



Libreto de Alekséi Kruchiónij. Música de Mijaíl Matiúshin, decorados de Kasimir Malévich

Prólogo
Víktor Jlébnikov [1]

Confidencias de los borradores-creadores

¡Gentes! Aquellos que ya habéis nacido pero todavía no estáis muertos. Apresuraos a ir al contemplario[2] o a contemplovia[3].

Futurible[4]

Contemplovia os guiará,
Contemplario es guiatorio,
Aglomeración de guías lúgubres.
Atormentadores y espánticos[5], alegricas[6] y forasteros, reidores y alborotólogos[7], desfilarán todos ante los ojos de los atentos vistajeros[8] contemplarios y mironeros[9]: pasadosos[10], ocurridores[11], cantadores, realizadores, andadoras, llamadoras, nominadoras, desafiadoras del destino y chiquitiranos[12].
Las llamadoras os llamarán, como los semicelestes del más allá.
Las pasadosos os contarán lo que algún día habéis sido.
Realizadores —lo que sois, los ocurridores— lo que podíais haber sido,
Los chiquitiranos amanecedores y amanecehierbas[13] os contarán lo que vais a ser.
Las nuncagravias[14] pasarán como un sueño plácido,
Pequeños mandones os guiarán imperiosamente.
Aquí estarán los aveceseros[15] e imaginadores
y con ellos soñadamente y significadamente[16]
los caramilleros y cantoñeros os secarán las lágrimas.

Guerrero, mercader y labrador. Por vosotros habían pensado el cantor ensoñador y curandero de sueños.
Charlantes y cantarineros[17] os seducirán.
Al fuertucho le sustituirá el endeblucho.
Las primeras rondas de contemplaciones ocurren cuando contemplovia se convierte en transformovia.

Amenazantemente parlantes sacudirán a los infantientes[18] de profetizantes rapideros.
Cambiarrostros capaces de actuar pasarán, bajo las órdenes del mago de los juegos, con su disfraz completo, en admirables trajes, enseñando la mañana, la tarde, sus funciones, según la idea del ensoñador, ese cielonés que actúa con capacidad de ejercer las acciones.

En el debildeum del contemplo de "Futuróvia" se encuentra su apuntador.
Él se ocupará de que los cantadores y los habladores vayan desfilando suavemente sin separarse, pero al alcanzar al principadero de los escuchabreros, librarían a la gentuza del contemplo de la ira de los vituperadores.

Las primeras vistas, interpretadas por el artólogo, crearán el cambio de vestimenta de la naturaleza.

Los asientos en las nubes y en los árboles y en el banco de arena de las ballenas, ocuparlos antes de que suene la campana.

Los sonidos que exhala la trompetería llegarán hasta vosotros.

Os recibirá el sabio aprovechante.

El silbato ensoñador del creador del cantoa[19] llenará el contemplo.

Los sonadores obedecerán al jaranero.

Las semillas de "Futuróvia" volarán al encuentro de la vida.

¡El contemplo son los labios!

¡Sé todo oído (oreja), contemplorense![20]

Y sé un mironero[21].

V. Jlébnikov

VICTORIA SOBRE EL SOL
Ópera en dos actos[22] (acmos) y 6 cuadros

Acto I

1er cuadro: Blanco con negro – paredes blancas, suelo negro[23]
(Dos Forzudos Futuribles[24] rasgan el telón)
Primero:
¡Bien está lo que bien empieza![25]
Segundo:
¿Y termina?
Primero:
¡No habrá fin!
Nosotros abatimos el universo
Instigamos al mundo contra nosotros
Organizamos la matanza de asustadibles[26].
¡Cuánta sangre, cuántos sables
Y cuánta carne de cañón!
¡Nosotros hundimos las montañas!
(Cantan)
A las bellas gordas
Las hemos encerrado en casa
Que todo tipo de borrachos desnudos

Vaguen por allí
No tenemos canciones
Que compensen los suspiros
Que aliviaban el moho
De las náyades podridas.

(1er Forzudo sale lentamente)

2º Forzudo:
Sol, tú estabas pariendo pasiones
Y quemabas con el rayo flameado
Correremos la colcha polvorienta
¡Te emparedaremos en casa de hormigón!
(Aparecen Nerón y Calígula en una sola persona que tiene únicamente el brazo izquierdo levantado y doblado en ángulo recto)
N. y C. (Amenazantes):

Kuln surn der
Iba sin equipaje
El jueves pasado
Freíd, despedazad lo que no he terminado de cocer.

(Con un gesto noble se queda inmóvil, luego empieza a cantar y mientras canta se va el 2° Forzudo)

-Estoy comiendo carne de perro
Y filetes[27] asados
de carne blanca
Patatas podridas
El lugar es limitado
El sello es callar
ZH SH CH[28]

(Entra, montado sobre ruedas de avión, el Viajero a través de los siglos[29] – lleva folios con inscripciones: edad de piedra edad media, etc... Nerón al espacio)

Nerón y C.: - Es imperdonable tratar así a la gente mayor...
No soportando a los volanterios[30]

Viajero:

-Amigo, todo se ha parado,
hasta los cañones

Canta.

-El lago duerme
Mucho polvo
Diluvio... Mira
Todo se ha hecho masculino
El lago es más duro que el hierro
No te fíes de las medidas antiguas

(Nerón mira con cuidado a través de su impertinente al hierro de las ruedas).

Viajero

(Canta): -Se desencadenó la tormenta
Va rodando el velino[31]
Más deprisa el tormentómetro
No te fíes de las viejas balanzas
Te sentarán sobre tu pantorrilla
Si no llegas con tu calcañar vacío

Nerón y C.: ¡Es imperdonable tratar así a la gente mayor! A ellos les gusta la juventud

Yo estaba buscando una curruca[32]

Estaba buscando un trocito de cristal – todo se lo habían comido, no habían dejado ni los huesos...

Qué voy a hacer, me iré de soslayo al siglo XVI, "entre comillas".

(Se aleja, dando en parte la espalda a los espectadores)

Han pringado todo, hasta hay vómitos de huesos

(Se quita las botas y sale)

Viajero.

-Voy a viajar a través de todos los siglos, estuve en el 35º, allí hay fuerza sin violencias y los rebeldes luchan contra el Sol y aunque no hay felicidad todos parecen afortunados e inmortales... No es de extrañar que yo esté todo lleno de polvo y transversal... El reino fantasmagórico... Voy a viajar a través de todos los siglos aunque haya perdido dos cestas hasta que encuentre mi sitio.

(Alguien Malintencionado se acerca arrastrándose y escucha).

En el afib no tengo sitio suficiente, bajo tierra está muy oscuro...

Astro... Pero ya he dado la vuelta al mundo (a los espectadores): Huele a fracaso torrencial.

Los ojos de los sonámbulos se han poblado de té y parpadean al ver los rascacielos y en las escaleras de caracol están instaladas las mercaderes... Los camellos de la fábricas ya amenazan con el tocino frito y yo aún no he llegado al otro lado[33]. Algo está esperando en la estación.

(Canta)

-Ni más ni menos
Que trinchar a los asustadizos[34]
Coged, coged
Disparad la píldora del
Trompo.

Oh, yo hollinaré sin miedo mi camino y no dejaré ni rastro...

Lo nuevo...

(Alguien Malintencionado:)

-Y tú qué, ¿será posible que de veras vas a volar?

Viajero:

-¿Y qué? ¿Que mis ruedas no encontrarán sus clavos?

(Alguien dispara, el Viajero se balancea, grita)

¡Guarnición: A coger doblando
el espinazo[35]... Z...Z...Z!-

(Entonces el Malintencionado se tumba y se tapa con el fusil)

-Si no me he pegado un tiro, será por timidez-

Pero me he erigido un monumento a mí mismo – ¡tampoco es tan estúpido!
Primero mi monumento – ¡estupendo!
La yunta negra se dirige directamente hacia mí.

(Aparece la ametralladora futurible[36] y se para al lado de un poste de telégrafo).

- ¡Oh, desgracia! ¿Qué significa esa visión que ha sorprendido a su enemigo? – se quedó pensativo...

- Me encuentro sin continuación ni imitación.

(Entra el Pendenciero, se pasea y canta).

-Gosta, langosta
Bebe beber
Beber bebe[37]
No dejes las armas de almuerzo en almuerzo
Ni en el plato de gachas de trigo sarraceno

¿No perderás? A cual mejor

(Alguien se cae, disparando varias veces el fusil sin pronunciar una sola palabra)

-¡Al combate!

¡Ja-ja-ja! Enemigos, ¿estáis cansados o no me reconocéis?

Enemigos, atacad por las rejillas y hendiduras, desafiándome. Yo mismo me rompí la garganta, me convertiré en polvo, algodón, gancho y nudo... ¿O es que os creéis que el gancho es más peligroso que el algodón?

(sale corriendo y vuelve un minuto después).

¡Kichki[38] entre las coles!

¡Allí... detrás del tabique! Traedle, al muerto de nariz azul.

(El Enemigo se trae a sí mismo por los pelos – arrastrándose de rodillas).

¡Pero cobarde si te dilatas sólo a ti mismo y te despides!

(El Pendenciero, al margen, se ríe)

El Pendenciero – Miserable, cuánto polvo y virutas sepulcrales traes, vete y sacúdete y lávate, si no…

(El Enemigo llora)

El Malintencionado: Bueno, ¡sincipucio[39] de enemigo! tu me consideras como un tenedor y te ríes de mis ideas, pero yo esperaba y no levanté la espada contra ti.

Yo soy la continuación de mis caminos.

Estaba esperando… Había enterrado cuidadosamente mi espada y al coger una nueva pelota[40] la tiré.

(Ensaya un movimiento de futbolista)

A lo vuestro[41]… Ahora estáis perplejos… Engañados, no podéis distinguir vuestras cabezas lisas y ante una pelota os habéis desconcertado y acurrucado contra el banquillo y las espadas solas entran en la tierra por el miedo y les asusta la pelota:

si haces un carrero[42] falso abatirás la cabeza de tu amo y empezará a correr detrás de ella en la vendedoria[43] de flores…

2º cuadro. Paredes y suelo verdes

(Pasan los Guerreros Enemigos con sus trajes turcos – un cojo por cada cien – con sus banderas en asta algunos de ellos están muy gordos)

(Uno de los Guerreros avanza y ofrece al Malintencionado las flores – el otro las pisotea)

El Malintencionado: -Salir a su propio encuentro con el caballo pío el fusil debajo del sobaco… ¡Eh!

Hace tiempo que te estaba buscando, ahora empañada seta–

(Empieza a pelearse consigo mismo. Entran los Cantantes vestidos de deportistas y los Forzudos. Uno de los Deportistas canta:)

No hay más luz de flores[44]
Cubríos de moho, los cielos
(No hablo para los enemigos
Sino a vosotros, amigos)

Todos los primores de los días otoñales
Y el fruto áspero del verano
No os cantará a vosotros
Novísimo fabulador

1er Forzudo

-Andad millones de callejuelas–
O será la oscuridad a la rusa
El chirriar de los patines de los carros
Y – por así decirlo- Las cabezas estrechuelas[45]

Inesperadamente para ellos mismos
Los somnolientos empezaron a pelearse
Y han levantado tanto polvo
Como si estuviesen tomando Port-Arthur

(Coro).

La carroza triunfal viene
La yunta de las victorias
Qué placer es debajo de sus ruedas
Caer.

1er Forzudo.

Sellada con el lacre
La victoria está madura
Ahora nos da todo igual
¡El Sol degollado yace a nuestros pies!

Comenzad la pelea con ametralladoras
Aplastadles con la uña
Entonces diré: ¡aquí estáis,
Enormes forzudos!

(Coro).

¡Qué aplasten con dientes
Los caballos incandescentes
Y se rizarán los cabellos
En el olor de piel!

2º Forzudo.

La Sal se arrastra hacia el pastor
El caballo ha construido el puente en la oreja
Quien les mantiene en sus puestos
Pasa corriendo por las costillas negras.

A través del vaho y del humo
Y los cuernecillos de los grifos
La gente sale al porche
Agitando los látigos en el teterio[46].

1er Forzudo.

-No salgáis fuera de la línea de fuego
Vuela el pájaro de hierro
Agita la barba el silvano
Enterrada bajo la pezuña.

Están gimiendo la violetas
Debajo del fuerte calcañar
Y enmudece la vara
En el charco sepulcral

Ambos Forzudos (cantan).

Se ha ocultado el Sol[47]
La oscuridad abruma
Todos cogeremos los cuchillos
Y nos encerraremos para esperar.

Telón.

3er cuadro. Paredes y suelo negros

(Entran los Sepultureros. La mitad superior blanca y roja y la inferior negra).

(Cantan)

Aplastar la tortuga[48]
Caerse sobre la cuna
Del nabo sangriento
Saludad la jaula.

Huele a ataúd el chinche gordo…
La patita negra…
Se balancea el ataúd despachurrado
Se retuerce el encaje de las virutas.

4º cuadro

(Conversador al teléfono:)
-¿Qué? ¿Han capturado al Sol?
Mi agradecimiento. –
(Entran los Porteadores del Sol[49] – están tan apiñados que el Sol no se ve):

Uno.

-Venimos de los décimos países[50].
¡Terribles!…

Que sepáis que la tierra no gira.

Muchos:
-Hemos arrancado el Sol con sus raíces frescas
Huelen a aritmética, grasientas,
Aquí está, ¡miradlo!

Uno:

-Hay que establecer una fiesta: el Día de la Victoria sobre el Sol.

Cantan:
(Coro).

-Somos libres
El Sol está roto…
¡Que vivan las tinieblas!
Y los dioses negros
¡Su favorita es la cerda!

Uno:
¡El sol de la edad de hierro ha muerto! ¡Los cañones están rotos, mazas y llantas se doblan ante la vista como la cera!

Conversador: ¿qué?… ¡El que aún confía en el fuego de cañón hoy será cocido con las gachas!
¡Escuchad!

Uno.

Sobre los más sólidos peldaños
Forjados no de fuego, ni de hierro
Ni de mármol
Ni de losas de aire.

En el humo y el tufo
Y el polvo grasiento
Los golpes retumban
Y nos vigorizamos como cerdos
Nuestros rostros son pardos
La luz la llevamos dentro[51]
Nos calienta la ubre muerta
Del alba roja

BRN BRN

(TELÓN).

DÉCIMO PAÍS

Acto II, 5º cuadro

unas casas pintadas con sus paredes externas pero sus ventanas se hunden de una forma extraña, como si fueran unos tubos perforados. Son muchas ventanas, dispuestas en filas irregulares y parece como si se movieran sospechosamente.

(Aparece "El Ojo abigarrado"[52]:)

El pasado se va
A todo vapor
Y corre su cerrojo
Y la calavera[53] brinca hacia la puerta

(Se aleja corriendo como si estuviera observando a la calavera).

(Entran por un lado los Nuevos, por otro los Cobardes)

Nuevos: hemos disparado al pasado

Cobardes: ¿y qué?, ¿queda algo?
-ni rastro
-¿es profunda la vacuidad?
-ventila toda la ciudad. Todos han empezado a respirar mejor, muchos no saben qué va a ser de ellos con tanta levedad[54]. Algunos intentaron ahogarse, los más débiles se volvían locos, diciendo: es que nos podemos convertir en terribles y fuertes.
Esto les pesaba.

Cobardes: No había que enseñarles los nuevos
caminos,
detened la multitud.

Nuevos: Uno ha traído su tristeza, cogedla, ¡ahora ya no la necesito! se había imaginado también que dentro de sí hay más luz que en la ubre
que gira
(grita)

(El Lector):

cuán excepcional es la vida sin pasado[55].
Con riesgo pero sin arrepentimientos y recuerdos…

Olvidados los errores y fracasos que estaban molestamente chirriando al oído, os asemejáis ahora a un espejo limpio o a un copioso embalse donde en la pulcra gruta los despreocupados peces dorados mueven sus colas como turcos agradecidos.
(amonestado – estaba durmiendo – entra El Gordinflón)
El Gordinflón:
la cabeza dos pasos más atrás – ¡obligatoriamente!
¡todo aquello se retrasa!
¡Uf, qué lástima!

¿dónde está la puesta de sol? me largo… hay luces… parece que en mi casa están ya todos… hay que largarse cuanto antes…
(levanta algo)
un trozo de avión o de samovar
(prueba con los dientes)
¡sulfuro de hidrógeno!
parece una pieza infernal, lo cogeré como repuesto… (lo esconde)

(El Lector apurándose):

siempre quiero decir – acordaos del pasado

lleno de la nostalgia de los errores…

roturas y flexiones de rodillas… recordemos y comparemos con el presente… tan alegremente:

liberados del peso de la gravitación universal disponemos de forma caprichosa de nuestros enseres como si estuviéramos mudándonos a un reino floreciente

(El Gordinflón canta):

La timidez de pegarse un tiro
es difícil estando en el camino
espantatiros[56], y la soga
te sujeta por la pantorrilla[57]

(El Lector interrumpiendo): o no sentís como viven dos pelotas: una, encorchada, agria y calentita y otra brotando del subterráneo

cómo un volcán volteando…

(música)

son incompatibles… (la música de la fuerza)

sólo las carcomidas calaveras corren sobre sus únicas cuatro patas[58] – probablemente son las calaveras de los cimientos… (sale).

6º cuadro

El Gordinflón:

Décimos países… todas las ventanas dan hacia dentro la casa está vallada vive aquí como sepas

¡Vaya décimos países! ni se me hubiera podido ocurrir que tendría que estar encerrado

sin poder mover ni la cabeza ni la mano – se desatornillarán o se desplazarán y el maldito corte funciona aquí como un hacha – estamos todos calvos y no por el calor sino por el vapor el clima es tan detestable que ni siquiera crece la berza ni la cebolla y el mercado - ¿dónde está? – dicen que en las islas…

Y si pudiera subir por la escalera al cerebro de esta casa, abrir allí la puerta nº 35 – ¡ay, vaya milagros! sí, todo aquí no es tan sencillo aunque a primera vista parezca como un mueble[59] - ¡y punto! pero vas errando, errando

(trepando hacia arriba)

no, no es aquí, todos los caminos se han enmarañado y suben hacia la tierra y no existen pasillos laterales… ¡he, quién de los nuestros anda por ahí, tira la cuerda o da la voz dispara… chass! los cañones de abedul - ¡y qué!

El Viejo Habitante:

pasen, por favor, la entrada todo derecho hacia atrás saldrán… y no hay otra salida sino todo para arriba hacia la tierra

- pero da un poco de miedo

- pues como quiera

El Gordinflón: al menos, quisiera dar cuerda a mi reloj.

¡Eh, pértigo[60], ¿hacia dónde giran las agujas de vuestros relojes?

El Obrero Atento:

hacia atrás ambas a la vez antes del almuerzo y ahora solo en la torre, las ruedas – ¿las ves? (El Viejo Habitante sale)

El Gordinflón: vaya, que me caigo (mira dentro del reloj: la torre el cielo, las calles están boca abajo – como en un espejo)

¿dónde se puede empeñar el reloj?

El Obrero:

ni lo sueñe, ¡no se apiadarán! A ver si hace cuentas – la prontitud se nota, si pone sobre dos muelas un vagón de cajas viejas espolvoreadas con arena amarilla y luego echa a andar todo esto, entonces, piénselo usted mismo,

lo más simple es que se choquen con cualquier tubo en la butaca ¿y si no? Porque allí la gente ha subido tan alto que no les importa nada lo que sientan las locomotoras, sus cascos, etc.

¡naturalmente!

se acelera el horno de la guadaña
en cuanto le alcanza el antílope,
pero ahí está el quid del asunto,
nadie pondrá la frente

pero yo, sin embargo, dejo todo como estaba (sale)

(El Gordinflón desde la ventana):

sí, sí, bienvenidos aquí había ayer un poste de telégrafos y hoy un bar, pero mañana probablemente

ladrillos.

esto nos ocurre a diario, nadie sabe

dónde está la parada y donde almorzarán.

eh, tú, coge los pies – (sale a través de la ventana hacia arriba)

(el ruido de la hélice detrás del escenario. Entra corriendo un Joven:

canta asustado una canción

filistea[61]):

yu yu yuk
yu yu yuk
gr gr gr
pm
pm
dr dr rd rd
u u u

k n k n l k m
ba ba ba ba
. . . .

naufraga la patria
por culpa de las libélulas,
traza los lirios
la locomotora

(se oye el ruido de la hélice)

no caeré en las cadenas
en las trampas de belleza,
las ranuras son ridículas
y las astucias burdas

Voy haciéndome el camino
poco a poco por el sendero
estrecho con la vaca
debajo del sobaco

de la vaca negra
es el signo del enigma
detrás de la silla de seda
está escondido el tesoro

yo callandito
lo admiro
lejos del ruido una aguja fina
se esconde en el cuello

(desfilan los Deportistas al compás de las líneas de los edificios):

Aquí… todo fluye sin resistencia
aquí se dirigen de todas partes los caminos
locomotoran cien casquitos

pasan y engañan a los torpes
simplemente atropellan
cuidado con los monstruos
de ojos abigarrados…
los países futuribles lo serán
a quien molesten estos alambres que vuelva la espalda

(cantan):

desde la altura de los rascacielos
irrefrenablemente
fluyen los carruajes
ni la metralla corre así

por todas partes arrojan hielo los biciclos[62]
yacen como la muerte los vasos y los carteles
Los pasos están ahorcados
en los letreros
está corriendo la gente
con los bombines hacia abajo
(música – el choque de los coches)
y las retorcidas cortinas
voltean los cristales
gr zhm
km
odgn sirg vrzl
gl…

(un ruido extraordinario –cae un aeroplano – en la escena
se ve un ala rota)
(gritos)
z…z… golpea, golpea, han aplastado a una mujer, ha volcado un puente
(después de la caída una parte de la gente va corriendo hacia el aeroplano, y otra se queda mirando):
1º; a primera vista en el sitial[63]
un gran revolcón empezó a rascarse
2º -
sprenkurezal otor dvan yentel ti te[64]
3º - amda kurlo tu ti cogió y se chupó
(un Aviador detrás del escenario se ríe, entra en escena y sigue riéndose):
Ja-ja-ja estoy vivo
(y todos los demás se echan a reír)
¡estoy vivo, sólo las alas se han desgastado un poco y
también el calco!

(canta la canción de guerra):

l l l
kr kr
tli
tlmt
kr vd t r
kr vubr
du du
ra l
k b i

zhr

vida

diba

entran los Forzudos:

bien está
lo que bien empieza
y no tiene fin
el mundo perecerá ¡pero para nosotros no hay fin!

(Telón).

Nota de la traductora
Yana Zabiaka

Intentar verter del ruso Victoria sobre el Sol es un reto para cualquier traductor, quizás tan imposible de conseguir como vencer al propio astro. Gracias a las versiones inglesa y alemana de que disponemos, comentadas y anotadas extensamente, así como a la ayuda de algunos estudios rusos para resolver los puntos más complejos de la interpretación del innovador texto de Kruchiónij y Jlébnikov, el camino ya está abierto, lo que ha facilitado bastante esta versión. Pero sigue siendo inevitable la labor de inventar nuevas palabras capaces de reflejar adecuadamente algunos de los lexemas creados por los autores. Afortunadamente, el castellano, quizás más que el inglés o el alemán, se presta a la formación de vocablos inauditos, o al menos parece hacerlos más inteligibles para el lector. En los casos más dudosos, he introducido notas explicativas. Victoria sobre el Sol en ruso es un texto singular, pero que aún sin notas puede ser comprendido. Espero que lo sea también en español. En esta edición he respetado la disposición y características del texto original, con una pequeña excepción que me parecía justificada, y son los nombre de los personajes, aquí con mayúsculas y con minúsculas en el original.

"Echar a Púshkin por la borda"
Notas a *Victoria sobre el Sol*
Yevguéni Steiner

Victoria sobre el Sol es posiblemente el *tour de force* más célebre y controvertido de la vanguardia rusa. Un monográfico academicista sobre *Victoria sobre el Sol* incluiría cientos de páginas con interpretaciones contradictorias, adornadas con un cenagal de indescifrables notas a pie de página. Esta descripción es de otra índole: pretende proporcionar al lector algunas pistas acerca del contenido general –comentar, en unas cuantas páginas, lo que sucede en el escenario–.

El texto de Kruchiónij propone diferentes enfoques hermenéuticos. El más tentador es traducir su lenguaje transracional en uno racional –ya se trate de ruso o de otro idioma–. Sin ánimo de entrar en prolijas consideraciones sobre este método, me gustaría observar que, en gran medida, la interpretación depende normalmente del ámbito de la imaginación del erudito y de su familiaridad con las lenguas exóticas. Es realmente muy tentador hallar en "amda" (cuadro 6) el nombre de cierto emperador etíope del siglo XIV (que, de hecho, Kruchiónij podía conocer a través de las traducciones y trabajos sobre la iglesia ortodoxa abisinia realizadas por el orientalista ruso Borís Turáyev a comienzos del siglo XX), o bien una palabra que significa "ahora" en varias lenguas turcas. ¿Y por qué no sostener simplemente que el verso "k n k n l k m", de la canción de Un Joven en el mismo cuadro, contiene los nombres comprimidos de Kruchiónij, Jlébnikov y Malévich (o Matiúshin)? –ya que, al recitar estos fonemas con cierto énfasis, es posible evocar algo sugerente–. En realidad, esto es bastante verosímil, porque el verso siguiente ('ba ba ba ba') puede referirse a BAlmont –y hay una posible alusión a Balmont inmediatamente después–. Pero yo no tomaré ese camino. En su lugar, trataré de jugar con la intertextualidad del libreto de Kruchiónij y tiraré de un único hilo. Ese hilo de Ariadna será Púshkin.

Sin excluir el resto de interpretaciones posibles e imposibles, invito al lector a imaginar que *Victoria sobre el Sol* es la victoria sobre el sol de la poesía rusa: Púshkin. (Esta expresión la acuñó el príncipe Vasili Odóyevski en el obituario que escribió sobre Púshkin –asesinado en un duelo– y que se publicó el 30 de enero 1837). Una lectura minuciosa del texto de Kruchiónij permite numerosas alusiones a ello. En primer lugar, sin embargo, se debería mencionar la especial relación que tenían los futuristas con Púshkin. Era a Púshkin a quien querían "echar por la borda" del barco de la modernidad (tal y como se mencionaba en el manifiesto futurista Una Bofetada al Gusto Público, de diciembre de 1912, firmado por D. Burliúk, A. Kruchiónij, V. Mayakovski y V. Jlébnikov). Solo un mes antes de la representación de *Victoria sobre el Sol*, Burliúk pronunció una conferencia, "Púshkin y Jlébnikov", en la Escuela Teníshev, en la que llamó a Púshkin "el callo de la vida rusa" (Aquí Burliúk, evidentemente, parodiaba la fórmula de Belinski: "Púshkin es la enciclopedia de la vida rusa").

Burliúk continuó con el mismo discurso: "Nos posicionamos como si estuviéramos en un ángulo recto [es decir, de 90°] de Púshkin". Tal vez esto clarifique las palabras del Viajero a través de los siglos en el cuadro 1º: "Voy a viajar a través de todos los siglos, estuve en el 35º, allí hay fuerza sin violencias y los rebeldes luchan contra el sol y aunque no hay felicidad todos parecen afortunados e inmortales No es de extrañar que esté todo lleno de polvo y transversal…". (El énfasis en la palabra "transversal" es de Kruchiónij). Así, aunque aparentemente sin significado, "[estoy]… transversal" cobra sentido.

El siglo XXXV del pasaje citado también se puede relacionar con Púshkin. (El número 35 aparece en otra ocasión al final de la obra: es el número de la puerta "al cerebro de esta casa" que El Gordinflón trata de abrir. El siglo XXXV puede referirse al año 1835. Ese año comenzaron los ataques a Púshkin por parte de los críticos, que afirmaban en sus revistas

que su talento ya estaba agotado. (Aquí tenemos a los "rebeldes [que] luchan contra el sol"). ¿Y por qué "todos parecen afortunados e inmortales" durante ese siglo? Porque el siglo de Púshkin fue el Siglo de Oro de la poesía rusa. Pero para Kruchiónij (y su compañero de viaje, El viajero) sólo era "polvo" de tiempos pasados.

El "polvo" (o algo polvoriento) aparece varias veces en *Victoria sobre el Sol* y normalmente en relación con el Sol. Surge por primera vez en el cuadro 1º, en boca del 2º Forzudo: "Sol, tú estabas pariendo pasiones / Y quemabas con el rayo flameado / Correremos la colcha polvorienta / ¡Te emparedaremos en casa de hormigón!". La naturaleza apasionada ("africana") de Púshkin y su poesía amorosa no necesitan explicación alguna. "La colcha polvorienta" tal vez aluda a los viejos libros polvorientos cubiertos por un velo negro como en Evguéni Onéguin: "Y ocultó la polvorienta pila de la estantería tras la tafeta negra que llevaba en señal de luto"[65].

Hablemos ahora de otro velo (o telón). Tras el Prólogo, Dos Forzudos Futuribles rasgan el telón (en vez de levantarlo). Esto presagia una victoria en forma de muerte: "Y el velo del templo se rasgó en dos, de arriba a abajo" (Mateo, 27, 51)[66].

Más adelante, el 1er Forzudo pronuncia estas palabras al comienzo del cuadro 1º: "Organizamos la matanza de asustadibles / ¡Cuánta sangre, cuántos sables / Y cuánta carne de cañón!", palabras que podrían estar inspiradas en otro verso clásico: "Las manos de los combatientes se cansaron de dar muerte / Y las balas de los cañones no podían atravesar / Una montaña de cuerpos ensangrentados"[67].

Aquí, por primera vez en el texto, aparece la palabra "cañones" (*pushki* en ruso). El apellido "Púshkin" deriva de ella.

La frase del mismo monólogo, "No tenemos canciones", es una reminiscencia de los populares versos de un romance que todos los rusos conocen (letra y música de Sasha Makárov, interpretado y grabado por Yuri Morfessi en 1913 (!): "Pides canciones Yo no tengo ninguna".

La polémica con Púshkin continúa en boca del Viajero: "Oh yo hollinaré sin miedo mi camino y no dejaré ni rastro...". Esto significa exactamente "transversal" en el poema de Púshkin Monumento: "El sendero del pueblo hasta mi monumento no se cubrirá de maleza / El rumor de mi persona se extenderá por toda Rusia", escribe el poeta del siglo XIX.

Inmediatamente después le siguen los temas de la muerte por disparo y del monumento. El héroe de Kruchiónij admite que si no se suicidó fue por timidez (no quería emular a Púshkin): "Pero me he erigido un monumento a mí mismo - ¡tampoco es tan estúpido! / Primero mi monumento ¡Estupendo!". Aquí la palabra "también" adquiere significado cuando rememoramos el verdadero "Monumento" de Púshkin. Posteriormente, este personaje desafía a sus enemigos a un duelo, al igual que había hecho Púshkin.

También en el cuadro 1º aparece el personaje más extraño de la obra: Nerón y Calígula en uno, que empieza a adquirir sentido cuando se relaciona con Púshkin. En varias ocasiones se refieren como N. y C. (en ruso, N. i K.) a este personaje, que afirma: "Es imperdonable tratar así a la gente mayor"; "¡Es imperdonable tratar así a la gente mayor! A ellos les gusta la juventud". Esto sugiere que este N. i K. podría ser Nikolái Karamzín, célebre escritor e historiador ruso, amigo de Púshkin y algo mayor que él; escribió sobre Nerón y Calígula y los comparó con Iván el Terrible[68]; además, el joven Púshkin se encaprichó de su mujer –y fue debidamente reprendido por el marido–.

Al final del cuadro 2º se anuncia la muerte del Sol. Tras el brevísimo cuadro 3º (que consiste en la comitiva de los Sepultureros), aparece el desfile de los Porteadores del Sol. Tras declarar que han erradicado al Sol, añaden: "Huelen a aritmética, grasientas". ¿Por qué la aritmética? Tal vez porque los versos de Púshkin seguían el ritmo y la métrica –y había llegado la hora de liberarse de aquellos complicados cálculos–. Y esta libertad es celebrada por el Coro: "Somos libres / El Sol está roto / ¿Qué vivan las tinieblas! / Y los dioses negros / ¡Su favorita es la cerda!". Aquí el primer verso puede traducirse como "Somos libres" o como "Hemos sido liberados", más apropiado en este contexto. Los versos segundo y tercero son inversiones del famoso final del Canto báquico de Púshkin: "¡Viva el sol, que la oscuridad desaparezca!" (Da zdrávstvuyet solntse! Da skróyetsa tma[69]).

Inmediatamente después, Uno dice: "¡El sol de la edad de hierro ha muerto! Los cañones están rotos ". El sol de la Edad de Hierro alude claramente a las palabras del Príncipe Odóyevsky mencionadas anteriormente ("El sol de la poesía rusa se ha puesto"). Los "cañones" (*pushki*) se refieren casi literalmente a Púshkin[70]. La expresión "edad de hierro" también es muy interesante. Apareció por primera vez en el contexto del siglo XIX, en un verso de Púshkin: "Conversación del librero con el poeta" (1824). Lo volvió a emplear en un breve poema de 1835 (¡otra vez 1835!) dirigido a su amigo Piótr Pletnióv, y ese mismo año la escribió Yevguéni Baratynski en su famosa fórmula: "El siglo avanza por su férrea senda" (*El último poeta*[71]).

Todo el cuadro 4º, ciertamente, muestra el trasfondo, apenas velado, de varias polémicas con Púshkin. Inmediatamente después de "la edad de hierro", el Conversador al teléfono dice: "¿Qué? ¡El que aún confía en el fuego de cañón hoy será cocido con las gachas!". Esta frase no es tan absurda como parece. El "fuego de cañón" (*ogon pushki*) junto con la preparación de *kasha* (*svaren s kashei*) [cocido con gachas] alude al poema de Púshkin "El poeta y la multitud" (1828). En él habla de la inspiración poética alimentada por el fuego sagrado de Apolo, el dios del sol, (que aparece en el texto como Belvedersky: de Belvedere). "Ogon" pushki" es, de este modo, la llama poética de Púshkin. Dos versos después de la referencia a Apolo el Conversador declara, dirigiéndose a la multitud: "A stove pot is more valuable to you [than Apollo Belvedere] for you use it to cook your meal". (Al citar estos versos [de Púshkin], los rusos suelen decir "kasha" en lugar de "comida" [meal].) Dicho de otro modo, tras la muerte del sol de la poesía rusa, desaparecía la protección de los cañones (es decir, de Púshkin), y prevalecía el grupo de los utilitaristas amantes de los fogones.

Tras la exclamación del Conversador, Uno (de entre la multitud) continúa con la descripción de su nuevo monumento: "Sobre los más sólidos peldaños / Forjados no de fuego ni de hierro / Ni de mármol ". Aquí, a través de Púshkin, Kruchiónij retoma la idea original del monumento poético de Horacio: "*Exegi monumentum aere perennius / Regalique situ pyramidum altius...*" (Carmina, III, 30, 1-2). E inmediatamente después le sigue el poderoso y amenazante final del primer Acto (u "Obra" - *Deimo*) con el canto laudatorio al nuevo mundo sin sol: "En el humo y el tufo / y el polvo grasiento / los golpes retumban / y nos vigorizamos como cerdos / Nuestros rostros son pardos / La luz la llevamos dentro / Nos calienta la ubre muerta / del alba roja". Los tres primeros versos parecen la descripción de Los últimos días de Pompeya, de Karl Brallov (sobre el que Púshkin escribió: "Y "El último día de Pompeya" se convirtió en el primer día de la confrontación rusa").

"La luz interior" es más que un mero recurso para aquellos que están preocupados por su falta de atractivo exterior[90]. Es otro indicador de una actividad volcánica subterránea. (El volcán –"que altera las cosas poniéndolas del revés"– se menciona en la escena siguiente). La cara oscura (*lik* en ruso, "faz" en lenguaje culto) hace referencia a la revelación visual más importante de Malévich: el Cuadrado negro. Por lo que respecta a *Victoria sobre el Sol*, el Cuadrado negro aparece como un eclipse total del sol, y los que están sujetos a este Infante Regio (si empleamos las palabras que empleó el propio Malévich en 1916) están orgullosos de que se les oscurezca la tez para distinguirse de los rostros, intensamente iluminados, de la gente afín al sol.

¿Por qué los de rostro pardo se calientan con la ubre muerta? En primer lugar, por la repulsión absoluta que provocaría esta imagen en sus enemigos. Pero hay algo más. "Dójloye vymia" hace referencia directa a "Dójlaya Luná" (La Luna tiesa [muerta]): el libro futurista colectivo publicado en 1912. El color blancuzco de la ubre (el color enfermizo –y este significado está implícito en la palabra rusa *dokhly*–) se asemeja al enfermizo rostro pálido de la Luna. La ubre iluminada aparece otra vez al comienzo del siguiente cuadro, el 5º.

Este 5º y el último cuadro, el 6º, representan otro mundo: el del Sol muerto y de la victoria consumada del mundo futurista de la naturaleza muerta y la tecnología exultante. (Recordemos la "Máquina para devorar al sol con ayuda de la electricidad" de Malévich.) Esta heliofobia era algo más que un mero intento de vengarse de Púshkin. Y no sólo a Púshkin le dieron su merecido los futuristas. En su rebelión contra el Sol no podían olvidarse de ninguno de los *dii minores* del Parnaso ruso. Su contemporáneo´, algo mayor, el famoso poeta simbolista Konstantín Balmont, publicó un libro de poesía en 1902 titulado *Permítannos ser como el Sol*, con un epígrafe de Anaxágoras: "He venido a este mundo para ver el Sol". En Bofetada al gusto público, destacaban el verso de Balmont como "lujuria de perfumería". Ya he mencionado las posibles referencias a Balmont (como "ba ba ba ba" frente a "kn kn lk m". Ahora se puede añadir otro punto. En la última escena, el temeroso Joven entra corriendo y canta una canción pequeño burguesa en la que, tras su "ba ba ba ba", canta: "Naufraga la patria / por culpa de las libélulas / traza los lirios / la locomotora". Las libélulas y las azucenas eran imágenes recurrentes en la poesía de Balmont. Por ejemplo, en su poema "El humo" escribía: "Bajo el cielo, tan cercano y autóctono... / Enjambres de libélulas y vuelan / Bajo el sol...' (En ruso se emplea la misma raíz para lo que nosotros interpretamos como "patria" y "autóctono"). Y la locomotora (la máquina de vapor, para ser exactos) aparecía en el texto de Kruchiónij para reflejar la imagen que ofrecía Balmont del humo en el que todo ha de perecer.

Pero las imágenes del mundo futuro, "la vida sin pasado", que se muestran a través de los ojos del Gordinflón o del Cobarde, son bastante ambiguas. En primer lugar, no es para enclenques: "Esto les pesaba". En segundo lugar, el nuevo reino de la libertad resultó ser una pura reclusión: en el preciso momento en el que comienza el cuadro 6º, el Gordinflón dice: "¡Vaya décimos países! ni se me hubiera podido ocurrir que tendría que estar encerrado". Vivir en las "décimas tierras" (tierras remotas en los cuentos de hadas rusos) venía a ser menos emocionante que soñar con ellas. En este sentido, el texto de Kruchiónij resulta inesperadamente profético.

En tercer lugar, este es el mundo detrás del espejo ("las calles están boca abajo como en un espejo") en el que el tiempo se detiene o va fortuitamente "a contrarreloj". Posiblemente por esta razón, el Gordinflón quiere deshacerse de su reloj, ahora inútil. Pero el Obrero atento dice que, con reloj o sin él, un representante de la clase enemiga (ser gordo significa ser burgués) será vigilado de cerca y difícilmente se compadecerán de él: "Ni lo sueñe, ¡No se apiadarán!". Las últimas imágenes del desafiante nuevo mundo transmiten la sensación de una gigantesca máquina autodestructiva que actúa caprichosamente (" aquí había ayer un poste de telégrafos y hoy un bar, pero mañana probablemente ladrillos / esto nos ocurre a diario, nadie sabe / dónde está la parada "). Al final, un avión caído (pero no destrozado) mata a una mujer –una fuerza biológica procreadora–[73]. El Aviador se ríe y los Forzudos Futuribles declaran: "el mundo perecerá ¡pero para nosotros no hay / fin!". Esta apoteosis es posiblemente una parodia de las del Símbolo de la Fe: "A nam net kontsá" (Kruchiónij) "Yego zhe tsárstviyu nest kontsá" (la interpretación de los antiguos creyentes del Símbolo de la Fe ortodoxo, como en el credo de Nicea: "cuyo reino no tendrá fin").

Recapitulando: con objeto de liberar para sí un lugar bajo el sol, los jóvenes rebeldes del mundo futuro tenían que denunciar a la autoridad del viejo sol personificada en Púshkin (que, como expresó el poeta Apollon Grigoriev a mediados del siglo XIX, es "todo lo que poseemos"). Pero, poco después de que se declarase la guerra, comenzó la reapropiación del ídolo caído. En 1915 Jlébnikov escribió: "El [poeta] futurista es un Púshkin representando la guerra mundial; [un Púshkin] bajo el manto del nuevo siglo; el que enseña que este siglo tiene el derecho de reírse del Púshkin del siglo XIX. Era el propio Púshkin quien echaba a Púshkin por la borda del barco de la modernidad, pero camuflado tras las trágicas palabras del nuevo siglo. Y el Púshkin muerto fue defendido en 1913 por Georges d"Anthés, el que le había herido en un duelo en 1837. El asesino que había pintado la nieve invernal con la sangre del Púshkin de la vida real, hipócritamente se puso la máscara de protector de su fama (del cadáver- VKh), para volver a asesinar a la siguiente horda de nuevos Púshkins del nuevo siglo[74].

---

1 El texto de la "ópera" futurista *Pobeda nad solntsem* –prólogo de Vladímir Jlébnikov, texto de Alekséi Kruchiónij, música de Mijaíl Matiúshin y decorados de Kasimir Malévich– se publicó en 1913. La ilustración que aparecía en la portada era obra de Kasimir Malévich. La primera traducción al alemán, acompañada de un comentario detallado, es de Gisela Erbslöh (Gisela Erbslöh, *"Pobeda nad solntsem". Ein futuristisches Drama von A. Kručenych.* Múnich, 1976 (en adelante, G. Erbslöh, *Pobeda*); cf. también *Sieg über die Sonne. Aspekte russicher Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts* [cat. expo., Akademie der Künste, Berlín]. Berlín, 1983, pp. 53-73).
Para la traducción y comentarios detallados sobre la creación de nuevas palabras por parte de Jlébnikov y Kruchiónij en esta pieza remitimos a G. Erbslöh, *Pobeda*, pp. 37-58. En estas notas sólo podemos comentar unos pocos conceptos y leitmotivs, ya que [ ] la complejidad de la semántica poética y de los procedimientos textuales hace imposible ofrecer aquí una explicación más amplia.
En *Victoria sobre el Sol* se superponen varios grupos de figuras; los representantes del mundo antiguo –por ejemplo, la figura doble de Nerón y Calígula (G. Erbslöh, *Pobeda*, p. 61 ss.)— y figuras reducidas a ideogramas, como el Pendenciero, Alguien Malintencionado, los Sepultureros, etc. Todas ellas emergen del pasado vencido y se abren paso hasta el hoy, poblado por los Cobardes, el Lector y los arraigados [Viejos Habitantes], mientras que los seres humanos del futuro aparecen como Forzudos, Deportistas, Obreros, Pilotos, Viajeros a través de los tiempos (ibíd. p. 62). Los personajes hablan o declaman el lenguaje universal cósmico de la a-lógica o poética *záum* (*za-um'* significa literalmente algo que está más allá del entendimiento y su lenguaje) o bien

el lenguaje cotidiano de abreviaturas alegóricas condensadas emblemáticamente en su "vestuario" diseñado por Malévich. En este sentido son encarnaciones de un mensaje intermedial de imágenes-palabra que no se resuelven dialógicamente sino que se dirigen directamente al consternado público. Todas las acciones de los personajes –ya hablen, griten o canten– son actos de violencia verbal que se entretejen en una confusa y beligerante malla verbal.

Este movimiento de la palabra desbarata la dinámica técnica de la pieza, cuyo ritmo frenético se escenifica de forma lingüístico-mítica. Así, en el prólogo de Vladímir Jlébnikov el origen de la mitopoética de Ivanov y de su teatralidad dionisíaca de los "actos" (*deystva)* se retrotrae a un conjunto de raíces lingüísticas arcaicas neoprimitivas en el que se descompone y recompone incesantemente el movimiento semántico de los cuerpos lingüísticos. De ahí los "neologismos" arcaizantes o actualizadores, míticos o técnicos, que alcanzan dimensiones cósmicas en el grandioso esbozo del "lenguaje de las estrellas" de Jlébnikov (cf. G. Erbslöh, *Pobeda*, p. 74 ss.). Leitmotivs de este despliegue temático son las estrellas fijas semánticas del cosmos lingüístico de Jlébnikov y Kruchiónij, cuyas cadenas de motivos se fecundan mutuamente. No por casualidad los futuristas hablaban del "casamiento de las palabras", de cuyo fondo arcaico surgen siempre nuevas palabras-hijas.

Según Vladímir Jlébnikov –se puede consultar un análisis detallado del lenguaje *záum*, que debía componer y descomponer un cuerpo lingüístico-mundo de carácter universal, en Vladímir Jlébnikov, *Werke 2, Prosa, Schriften, Briefe* (ed. de Peter Urban). Hamburgo: Reinbek, 1972 (= Jlébnikov, *Werke,* vol. 2)–, el objetivo de la poesía *záum* consiste en "crear un lenguaje escrito general común a todos los pueblos del tercer satélite del Sol, establecer signos de escritura que sean comprensibles y aceptables para todo astro poblado por seres humanos. [...] La pintura ha hablado siempre en un lenguaje accesible a todos. [...] Todo orden de los elementos básicos del sonido [*Lautgeld*, literalmente 'dinero de sonido", N. del T.] reclama el dominio supremo para sí y, de esta forma los lenguajes en cuanto tal sirven a la desintegración de la humanidad y hacen guerras obvias. [ ] Los mudos signos geométricos reconciliarán la multitud de lenguajes entre sí. La participación de los artistas del pensamiento incluye la constitución de un alfabeto de los conceptos, una estructura de unidades básicas del pensamiento a partir de las cuales surgirá el edificio de las palabras" (V. Jlébnikov, "An die Maler der Welt", en Jlébnikov, *Werke*, vol. 2, pp. 311 ss. Sobre la cientifización formalista del lenguaje *zaum'* hasta convertirlo en una concepción propia del arte de la palabra cf. el estudio pionero de Roman Jakobson "Neueste russische Poesie" (1919, conferencia pronunciada en Moscú y publicada como opúsculo en Praga, 1921); cf. Wolf-Dieter Stempel (ed.), *Texte der russischen Formalisten.* Múnich, 1972, vol. II, pp. 18-135; sobre la poética *záum* formalista-futurista, cf. A. H.-L., *Der russische Formalismus*, pp. 99-172; del mismo autor, "Bemerkungen zur frühen Poetik Roman Jakobsons", en Hendrik Birus, Sebastian Donat y Burkhard Meyer-Sickendick (eds.), *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien.* Gotinga, 2003, pp. 89-120).

La "ópera" *Victoria sobre el Sol* era un concentrado de todos aquellos conceptos analíticos de la vanguardia que se entendían como contramodelo de la idea de obra de arte total simbolista. Sin duda 1913 fue el *annus mirabilis* de la vanguardia rusa, como pone de manifiesto profusamente la amplia monografía de F. Ph. Ingold dedicada a ese año clave (F. Ph. Ingold, *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913.* Múnich: C. H. Beck, 2000; sobre la propia pieza teatral, cf. ibíd., pp. 121 ss., 126 ss., 154 ss.; cf. también la compilación clásica de Vladímir Márkov, *Russian Futurism: A History*. Berkeley, Los Angeles, 1968, pp. 142-147, 165). Estamos bien informados sobre los antecedentes y el surgimiento de esta obra teatral (Mijaíl Matiúshin, "Die russischen Kubo-Futuristen", en *Zur Geschichte der russischen Avantgarde.* Estocolmo, 1976, p. 155; Robert Leach, "A Good Beginning: 'Victory over the Sun' and 'Vladimir Mayakovsky. A Tragedy' Reassessed", en *Russian Literature*, XIII-I, 1983, pp. 101-116; cf. la detallada documentación que ofrece Yevguéni Kovtun, "Sieg über die Sonne. Materialien", en *Sieg über die Sonne,* pp. 27-37).

El objetivo del nuevo teatro de los "hombres del futuro" (*budetliane*) era el "ataque al baluarte de la decadencia cultural, el teatro ruso, y su completa transformación. [ ] Fundación de un nuevo teatro, el "teatro de los futuristas". [ ] Está prevista la representación de las siguientes piezas: la ópera "Victoria sobre el Sol" de Kruchiónij, "El ferrocarril" de Mayakovski (título posterior: "Vladímir Mayakovski") y "Cuento de Navidad" de Jlébnikov (Y. Kovtun, "Sieg über die Sonne", p. 30, cf. también: "Manifest der Barden der Zukunft", en F. Ph. Ingold, *Der große Bruch*, pp. 308 ss.).

A comienzos de diciembre de 1913 se representaron dos de estas piezas de forma alterna en el teatro "Luna-Park" de Petersburgo: el minidrama de Mayakovski con un título que no era otra cosa que el nombre del autor, "Vladímir Mayakovski", que hacía también de sí mismo, y, precisamente, *Victoria sobre el Sol* (Ingold, *Der große Bruch*, pp. 121 ss.). Con estos dos redobles de timbal debía saltar por los aires la puerta que daba acceso al futuro de un nuevo teatro. La tragedia de Mayakovski, de 15 minutos de duración, contó con los decorados de Pável Filónov; *Victoria sobre el Sol* nada menos que con los de Kasimir Malévich; la música corrió a cargo del pintor y compositor Mijaíl Matiúshin y el texto fue obra de Alekséi Kruchiónij. Este recitó también el "prólogo", redactado por Vladímir Jlébnikov, y los papeles del "enemigo" y el "lector": "tras el prólogo no se levantó el telón sino que se desgarró por la mitad. Sobre el escenario aparecieron los personajes de la ópera bajo la deslumbrante luz de los focos. [ ] Causaron gran impresión sobre todo las figuras gigantescas de los "forzudos futuristas". La función se desarrolló acompañada de un escándalo constante. La mayoría de los espectadores estaban indignados (Y. Kovtun, "Sieg über die Sonne. Materialien", pp. 34 ss.; sobre el diseño del telón de Malévich para *Pobeda nad solntsem* como precursor del *Cuadrado negro* cf. también Vladímir Poliaikov, *Knigui rússkogo kubofuturizma*. Moscú, 1998, pp. 173. ss.

Lo que Malévich puso sobre el escenario no era ni el "teatro de la ilusión" de un Stanislavski ni el "teatro de la alusión" de los simbolistas –piezas sagradas por las que desfilan mitos de carácter alegórico: los "hombres del futuro" crearon un espacio intermedio cerrado en sí mismo, cuya reflexión analítica sobre los procesos técnico-constructivos de cada una de las formas artísticas (pieza teatral, decorados, arte de la imagen y la palabra, música y ballet, etc.)– se convirtió en sí misma en objeto de la puesta en escena.

Precisamente, vistos retrospectivamente, los decorados de Malévich son anticipación decisiva del suprematismo pictórico que culminó dos años más tarde en la exposición del *Cuadrado negro*, tal como recogen las memorias del futurismo de Benedikt Lífshits: "Por aquel entonces, en diciembre de 1913, ni siquiera el propio Malévich podía imaginar el cambio radical que acababa de producirse en su obra" (Benedikt Lífshits, *Polutorogláziy streléts* [El tirador con un ojo y medio]. Leningrado, 1933, cit. según Y. Kovtun, *Sangesi*, pp. 35 ss.; F. Ph. Ingold, *Der große Bruch*, p. 133; cf. Rainer Crone y David Moos, *Kazimir Malevich, The Climax of Disclosure*. Múnich, 1991, pp. 104 ss.).

Los bocetos de Malévich para los decorados, así como el diseño del telón y la portada de la versión impresa de *Pobeda nad solntsem,* contienen *in nuce* justamente aquel cuadrado doble que, por un lado, abstrae el esquema clásico de perspectiva central de la "caja escénica" y, al mismo tiempo, anticipa la escena primigenia de la pintura: el "cuadro vacío" en el marco, la ventana que da a un negro cielo nocturno. Si bien el concepto de "suprematismo" no emerge hasta 1915, en el opúsculo de Malévich que se presenta más adelante, en los trabajos de escenografía ya se ha producido el viraje decisivo hacia la no figuración (*Vom Kubismus zum Suprematismus. Neuer Malrealismus*. Sobre el surgimiento del concepto de "suprematismo" cf. Nina Guriánova, "The *Supremus* 'Laboratory-House': Reconstructing the Journal", en Matthew Drutt (ed.), *Kazimir Malevich. Suprematism* [cat. expo., Berlín, 2003], pp. 45 ss.; cf. también A. H. -L. "Die Kunst ist nicht gestürzt", pp. 263 ss., 272 ss.).

Mijaíl Matiúshin (1861-1934) fue una de las personalidades artísticas centrales de la vanguardia rusa: compositor, violinista, pintor, teórico del color, pero también filósofo del arte y editor de numerosos escritos sobre el futurismo. Publicó la traducción del libro *Du Cubisme* de Albert Gleizes y Jean Metzinger (París, 1912; traducción al ruso: Petersburgo, 1913; sobre Matiúshin, cf. Heinrich Klotz (ed.), *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*. Stuttgart; Múnich, 1991; este volumen contiene también una selección de escritos de Matiúshin sobre teoría del arte traducidos al alemán, ibíd., pp. 71-93). Matiúshin, casado con la poetisa y pintora Yelena Guró, que falleció prematuramente, dirigió en los años 20 el departamento de "cultura orgánica" del Instituto Estatal de Cultura Artística de Leningrado (GINJUK, Cf. al respecto: Irina Karassik, "Das Institut für Künstlerische Kultur", ibíd., pp. 40-58) y, a partir de la segunda década del siglo XX, fue interlocutor artístico y teórico de Kasimir Malévich. A partir de 1910, Matiúshin se dedicó a ahondar en la cuestión del cuarto de tono en música y creó una serie de composiciones que causaron sensación (Sobre este particular y sobre la música de *Victoria sobre el Sol*, cf. A. Povelíjina, "Über die Musik", pp. 291-293; cf. también M. Matiúshin, "Über Ton und Farbe" [1926], ibíd., pp. 294 ss.). Entonces como ahora, la música deliberadamente disonante y cacofónica del pintor, teórico del arte y compositor Mijail Matiúshin suscitó en parte críticas indignadas (F. Ph. Ingold, *Der große Bruch*, p. 130). Matiúshin también nos ha dejado una descripción detallada de la representación de *Victoria sobre el Sol* (M. Matiúshin, "Futurizm v Peterburge", 1914). Los decorados de Malévich se han reproducido y comentado en numerosas ocasiones (Por ejemplo en *Sieg über die Sonne*, pp. 56 ss. Sobre el proyecto artístico global cf. A. H. -L. "Die Kunst ist nicht gestürzt", pp. 263-266).

Los decorados protosuprematistas de Malévich tenían tan poco de "decoración" como los personajes de "personas" o los efectos de sonido y canto sobre el escenario de "música" en el sentido habitual: a los futuristas les resultaba sumamente sospechoso que los medios se limitaran a vestir o a acompañar, dando forma a un "contenido" que, de todas maneras, siempre estaba dicho y fijado de antemano. Los vestidos no son atributos de sus portadores, tampoco están ahí para reflejar sus características y significados, sino que se mueven más bien de forma "independiente", igual que los procedimientos artísticos de la metáfora, la metonimia, el oxímoron y la hipérbole, como personificaciones verbales de sus funciones técnico-poéticas, que salen al escenario de la literatura como verdaderos "héroes" (Cf. R. Jakobson, "Neueste russische Poesie", cit., p. 33).

Malévich aspiraba a lograr una *zaúmnaya zhívopis*, es decir, una pintura transnacional, que en aquellos años en torno a 1913 se conocía más bien como "alogismo". De este modo, *Victoria sobre el Sol* supuso también la celebración de una fiesta de la intermedialidad, sobre todo del "esclarecimiento recíproco de las artes", en 1913 como performance cubofuturista y en 1920 como puesta en escena suprematista-constructivista por parte de Lissitzky y otros (Sobre estas dos puestas en escena cf. Aleksandra Shátskij, *Vitebsk. Zhizn iskusstva 1917-1922*. Moscú, 2001, pp. 66 ss., 84).

Como ya se ha señalado antes, los famosos diseños de Malévich para el vestuario y los "decorados" de la representación de *Victoria sobre el Sol* de 1913 contienen *in nuce* el *Cuadrado negro* como modelo de la caja escénica –que en el Renacimiento fue también el modelo de la situación básica de los experimentos de perspectiva central– y como esquema de la perspectiva inversa –como la famosa ilusión del cuadrado doble de la psicología de Wundt, que Malévich bien puedo haber tenido en mente–; en cualquier caso, Shklovski recurre a ella como modelo explicativo en la perspicaz interpretación del suprematismo que hace en su artículo "Raum der Malerei" (Cf. V. Shklovski, "Der Raum der Malerei und die Suprematisten" [1919], en Larissa A. Shadova, *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910-1930*. Dresde, 1978, pp. 323-326).

En el "prólogo" de Jlébnikov se aborda el despliegue de aquellos campos semánticos o raíces lingüísticas acoplados al ver y al hablar teatrales: tenemos ante nosotros algo así como un programa mitopoético cifrado de intermedialidad futurista (G. Erbslöh, *Pobeda*, pp. 74 ss.) [N de Aage Hansen-Löve]. En adelante, cuando no se precisa otra cosa, las anotaciones son de Yana Zabiaka.

2 Aage Hansen-Löve emplea aquí el término Schauspielhaus "teatro" [N. del Ed.].

3 *Budetliánin* fue el nombre con el que Kruchiónij, Malévich y Matiúshin bautizaron el nuevo teatro en su manifiesto del Primer Congreso Panruso de Futuristas, que tuvo lugar en julio de 1913 en la dacha de Matiúshin en Karelia. *Búdet* es el futuro singular del verbo ruso ser, -anin, terminación muy común para definir a una persona, *zemliánin* (habitante de Zemliá, la Tierra), *krestiánin* (campesino), *yuzhánin* (habitante del sur), etc.; li es una partícula que forma parte de interrogaciones y aporta un matiz de inseguridad y duda: a ver si será. Lo he traducido como "futurible".

[Aage Hansen-Löve emplea aquí *Schauhaus "budetljanin"* [recinto de contemplación "budetlianin", N. del Ed.]. El término *budetlianin* es el neologismo con que les gustaba autodenominarse a aquellos futuristas que deseaban diferenciarse conscientemente de la vanguardia occidental: traducido literalmente significa "hombres del futuro". El reemplazo del término internacional de "futurismo" o "futurista" por una palabra rusa remite a la independencia autóctona de la vanguardia rusa y de su orientación neoprimitivista. Cf. también al respecto la visión de conjunto, que sigue mereciendo la pena leer, de V. Markov, *Russian Futurism*, pp. 27 ss., 86, 130. Las tendencias neoprimitivistas de la vanguardia rusa en torno a 1915 estuvieron representadas –además de por Jlébnikov o Vasíli Kamenski– sobre todo por Michaíl Lariónov y Olga Rózanova en el ámbito de la pintura, pero también por Malévich y Kandinski (cf. Camilla Gray, *Das grosse Experiment. Die russische Kunst 1863-1922*. Colonia, 1974, pp. 86 ss.; Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, Zagreb, 1984, pp. 123 ss.; J.-Cl. Marcadé, *L'avant-garde russe* 1907-1927, pp. 23-55; F. Ph. Ingold, *Der große Bruch*, pp. 44 ss., 192 ss.; A. H.-L., *Der russische Formalismus*, pp. 65-68; del mismo autor, "Die Kunst ist nicht gestürzt", pp. 260 ss.; cf. también Nina Guriánova, "Olga Rosanowa", en J. E. Bowlt y M. Drutt (eds.), *Amazonen der Avantgarde*, pp. 213-240. Sobre el "arcaísmo" de la vanguardia rusa (literatura) cf. también N. A. Nilsson, "Archaismus", en A. Flaker (ed.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, pp. 126-131; A. H.-L., "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie Velimir Chlebnikovs", en N. A. Nilsson (ed.), *Velimir Chlebnikov, A Stockholm Symposium*, 24 abril 1983. Estocolmo, 1985, pp. 27-88; del mismo autor, "Der «Welt-Schädel» in der Mythopoesie V. Jlébnikovs", en W. G. Weststein (ed.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922). Myth and Reality*. Ámsterdam, 1986, pp. 129-186 [N. de Aage Hansen-Löve].

4 *Budetliánskiye*: 'del futuro posible', es decir "futuribles".

5 En ruso *uzhasavli*, palabra inventada por Jlébnikov para nombrar a unos personajes que vienen del *úzhas* 'espanto, terror'.

6 *Veseliáne*, del *veséliye* "alegría" + sufijo an (ian).

7 *Veselógui*, lo mismo que el anterior + sufijo –log.

8 *Viduji*, de la palabra *vid* "vista". Steiner le añade el matiz de *duji* "espíritus", traduciéndolo como *spector*, una mezcla entre 'espectador' y 'espectro'.

9 *Sozertsali* 'de contemplar' y *gliadari* 'de mirar'.

10 En ruso *minavy*, un sustantivo que muy probablemente viene del verbo *mínut* o *minovát* "pasar, acabarse", con un sufijo av(y) que le sirve a Jlébnikov (y al idioma ruso en general) para formar nuevas palabras en diferentes ocasiones.

[Aage Hansen-Löve emplea aquí el término "Passéisten", formado probablemente a partir del francés *passé* 'pasado', N. del Ed.].

11 *Byvavy*, del verbo *byvát* 'existir, tener lugar, ocurrir' – sufijo –av(y).

12 *Maliúty*, según la observación de Steiner, todo en uno: *malenki, maliútka* "pequeño, chiquitín", *liúti* "cruel", añadirle el nombre de Maliuta Skuratov - el temible personaje histórico de tiempos de Iván el Terrible, propongo traducirlo simplemente por "chiquitiranos".

13 *Utrogui*, posiblemente de *útro* "mañana" y *porógui* 'umbral'; *utrávy*: *útro + trávy* 'hierbas'.

14 *Nikogdávli*, el plural del sustantivo formado a partir de *nikogdá* 'nunca' + sufijo –avl, que traducimos como –avia.

15 *Inogdávli*, igual que el anterior, de *inogdá* 'de vez en cuando'.

16 En ruso *sno* y *zno*, palabras onomatopéyicas que recuerdan vagamente las palabras sueños o soportabilidad en *sno,* y tórrido y significado en *zno*. Cf. nota de Steiner sobre la predilección de Jlébnikov por el género neutro.

17 En ruso *dvoíry peviry*, las palabras que guardan relación con "dos" y "cantarines", ver comentario de Steiner sobre el sufijo ir, *komandir* 'jefe', *povodyr* "guía".

18 *Idúty*, una palabra que probablemente significa 'los que andan' (del verbo *idtí* "andar") y recuerda también a *soldaty* (cf. comentario de Steiner).

19 *Penistvor* en ruso, según Steiner, *peni* (ye) 'el canto o pena' – 'espuma', junto con *tvor* (*tvorets*) 'creador'.

20 *Sozertsal*, se supone que es habitante de Sozertsavel, contemplovia –contemplorense.

21 *Smotriáka* – probablemente, del verbo *smotrét* 'mirar', -aka es un sufijo empleado en sustantivos.

22 El concepto corriente de "acto" se expresa en el original ruso con la palabra *deymo*: este neologismo tiene sus raíces en los términos rusos *déystvye*, que viene a significar "acción", y *deystvo*, antiguamente sinónimo de "representación teatral". G. Erbslöh, *Pobeda*, pp. 39, 41, 77; cf. E. Ph. Ingold, *Der große Bruch*, p. 126. Sobre la noción de la performatividad de la nueva obra de arte como *deystvo*, cf. Kasimir Malévich "Teatr", 1918, en *Experiment/Eksperiment (A Journal of Russian Culture)*, nº 5 (Los Angeles, 1999), p. 100.

En el manifiesto "Das Wort als solches", de Kruchiónij-Jlébnikov (Moscú, 1913; traducción parcial al alemán en F. Ph. Ingold, *Der große Bruch*, pp. 324 ss.; editado en ruso por Vladímir Markov, *Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen*. Múnich, 1967, p. 57; y G. Erbslöh, *Pobeda*, p. 41). También se utiliza el término *deymo* en el sentido de "acto" teatral o bien "acción" artístico-total y cósmico-utópica. En este caso se presenta una lista completa de "nuevas palabras-espectáculo teatral" (nóviye zercožnye slová) algunas de las cuales también se encuentran en el "prólogo" de Jlébnikov (*deymo* se traduce como *déystviye* o 'acto') [N. de Aage Hansen-Löve].

23 La iluminación, con sus efectos analíticos de contraste, subraya la reducción de la escala cromática a los no-colores (colores-nada) blanco y negro, buscada deliberadamente por Malévich. Los focos de arco voltaico, como los que se empleaban por aquel entonces en estaciones, aeropuertos, buques de guerra, etc., esa luz fría y deslumbrante, se convierte en *Victoria sobre el Sol* en uno de los protagonistas de la acción que se desarrolla en la escena (I. A. Azizián, Dialóg iskusstv, pp. 239 ss.). El "cosmos solar" asociado con el mundo antiguo se desploma, se apaga, se oscurece, y lo hace a través de la luz artificial de la iluminación escénica (G. I. Gubánova, "Deti solntsa i deti dójloy luný" [Hijos del sol e hijos de la luna consumida], en *Simvolizm v avangarde*. Moscú, 2003, pp. 233-244).

La fijación de los simbolistas por el Sol y la Luna, así como sus amenazas de Apocalipsis, incesantemente repetidas, ese escenario inamovible de ascenso y hundimiento de fin de siglo, tenían que ser eliminados de una vez por todas a través del hundimiento del hundimiento, de la negación de la negación. El mito, tan clásico como neomitológico, de la luz –junto con el inherente neoplatonismo de la teoría de las ideas y de la emanación– tenía que ser vaciado por completo de significado: de forma agresiva en el futurismo, con el deslumbramiento eléctrico, y más tarde, de forma definitiva, en el suprematismo, mediante el punto cero de una "tabula rasa" (Malévich). De ahí también la provocación y proyección, de eficacia considerable, del foco deslumbrante (ibíd. pp. 241 ss.), que no sólo recortaba los movimientos crispados de las piezas de decorado bípedas sobre el fondo negro, sino que también iluminaba directamente al público, siendo eso precisamente lo que más lo irritaba y asustaba. Así se producía un doble eclipse solar, el eclipse como mal augurio cósmico-mítico, tal como aparece habitualmente en el mundo primitivo mágico-arcaico del mito y del folclore, y el eclipse solar a los ojos del público, que, deslumbrado por la luz artificial, sólo era capaz de adivinar, medio a ciegas, el escenario y los elementos del decorado rodeados por un aura. El proyector colocado en el escenario reemplazaba por completo al sol derrocado, y con él a aquel mundo platónico de apariencia y proyección de la parábola de la cueva, de la que sólo quedan ya los cavernícolas, sin sombras, sin ilusiones, sin el teatro de las ideas.

Al contrario que el juego diferenciador de luces y sombras de la luz natural, los focos de arco voltaico creaban, como por arte de magia, esquemas planos sobre el escenario: todo parecía trasladado de la tridimensionalidad a la bidimensionalidad, los rostros lívidos y luciferinos, los cuerpos planos y geométricos como los ideogramas del cubismo y el futurismo. Los "hijos del Sol", de acuerdo con la fórmula extática de los simbolistas (Konstantin Balmont), se transforman en rostros lunares, pero no bajo el dominio de una reina de la noche, como ocurre todavía en el simbolismo "fin de siècle", sino como nuevos salvajes en una tierra nueva (F. Ph. Ingold, *Der große Bruch*, pp. 126 ss.; G. Erbslöh, *Pobeda*, pp. 71 ss.). De hecho, la lucha de los hombres de la tierra contra el Sol era al mismo tiempo la lucha de los futuristas contra los simbolistas, de los utópicos contra los apocalípticos, de los "hombres del futuro" contra los passéistas [N. de Aage Hansen-Löve].

24 Según las memorias de los contemporáneos, en el estreno de la obra los dos Forzudos abrían el telón rompiéndolo de verdad ante los espectadores.

25 Con ese "volver del revés" las ideas dominantes de tiempo e historia, los futuristas pretendían la inversión de la secuencia histórica y narrativa lineal, es decir, la visión del texto-mundo "desde el final". Para ello Kruchiónij y Jlébnikov encontraron la fórmula del "mundo desde el final" (mirskontsá; cf. A. H.-L., "Diskurspakalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele", en Karlheinz Stierle y Rainer Warning (eds.), *Das Ende. Figuren einer Denkform. Poetik und Hemeneutik,* XVI. Múnich, 1996, pp. 183-250; Id., "Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus", en *Russian Literature, Special Issue in Memory of Nils Åke Nilsson*, XL-III, 1996, pp. 319-354). Sobre el significado de la inversión sintagmática y narrativa en Jlébnikov cf. la presentación clásica de Roman Jakobson, "Neueste russische Poesie", pp. 52 ss. [N. de Aage Hansen-Löve].

26 En ruso *pugaléi*, plural del nuevo sustantivo *pugalí*, del verbo *pugát* 'asustar'.

27 En ruso literalmente "croqueta de carne picada frita de pierna blanca", *cotleta* rusa (y no cotelette francesa, o costilla) significa filete ruso, un plato a base de carne picada frita o asada.

28 Estos sonidos rusos, los llamados *shipiáschiye* "silbantes", son propios de la actitud de callar, como zás!, sh-sh! en ruso.

29 La idea de "ciencia-ficción" del viaje en el tiempo era extremadamente popular en la Rusia de aquel entonces, y precisamente los futuristas –sobre todo Jlébnikov– crearon múltiples variaciones sobre este tema, y lo asociaron con los motivos del vuelo y la navegación espacial (sobre "aviación" y vanguardia cf. la presentación de F. Ph. Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909 bis 1927*. Basilea; Suttgart, 1978, que también incluye una nutrida representación de la escena rusa; cf. del mismo autor "Der Autor im Flug. Daedalus und Ikarus", en *Der Autor am Werk*. Múnich, 1992, pp. 11-103; cf., para terminar, id., *Der große Bruch*, pp. 56 ss.). Sobre las utopías temporales de Jlébnikov cf., entre otros, Michaela Böhmig, "Die Zeit im Raum: Chlebnikov und die "Philosophie des Hyperspace", *Wiener Slawistischer Almanach*, nº 38 (1986), pp. 51-74.
El atractivo mágico del vuelo no sólo caracterizó la idea básica suprematista de la "neutralización de la fuerza de la gravedad", sino también, a nivel general, el gesto liberador de la época, el deseo de escapar de la tridimensionalidad, de la prisión terrenal, y contemplar el nuevo mundo global a vista de pájaro. En este sentido el vuelo era en aquella época un medio tan innovador como el cine (F. Ph. Ingold, *Der große Bruch*, p. 56) ya que ambos permitían, incluso forzaban, una dinamización enteramente nueva de la perspectiva perceptiva: "¿Puede el piloto a la altura de nuestros nuevos conocimientos encontrar algún tipo de utilidad en Rubens, la pirámide de Keops o la impúdica Venus?" (cit. según F. Ph. Ingold, "Der Autor im Flug", p. 43) [N. de Aage Hansen-Löve].

30 *Letélbische*, la primera parte viene del verbo *letát* 'volar', la segunda, *-bische*, tiene múltiples interpretaciones, más que *chudóvische* "mónstruo" (cf. Steiner), me pareció oportuna la de *kládbische*, "cementerio", de donde el volanterio, el camposanto volante; además, en la frase anterior le reprocha este trato a la gente mayor

31 *Pelenísche*, posiblemente de *pelená* 'velo, capa'.

32 *Pénnochka* "pájaro pequeñito, mosquita".

33 Enmarcado en el panverbalismo de los futuristas –sobre todo en Jlébnikov y Kruchiónij– el movimiento a través (de las edades) del tiempo parece un viaje a través del "libro-mundo" en el que está inscrito el texto-mundo como combinación de cifras y letras (cf. A. H.-L, "Die Entfaltung des "Welt-Text"-Paradigmas in der Poesie Velimir Chlebnikovs", pp. 27-88) [N. de Aage Hansen-Löve].

34 *Pugáti*, de *pugát* 'asustar'.

35 Se trata en este caso de un neologismo del lenguaje *záum* difundido y utilizado por los futuristas [N. de Aage Hansen-Löve].

36 (*Budetlánskaya*).

37 Juego de palabras onomatopéyico; en ruso: "Pik pit, pit pik", significaría literalmente "Pico beber, beber pico".

38 Esta palabra tiene en principio dos significados; uno, más conocido, de "antiguo tocado de las mujeres casadas del sur de Rusia, una especie de peineta de abedul u otro árbol, cubierta con un pañuelo (velo) bordado"; y otro, que es el elegido por Steiner "la proa de un barco que circula por los ríos". Personalmente me inclino más por el primero, y de modo especial atendiendo a lo que sigue: ¡entre las coles!

39 En ruso *temia*, la parte alta del cráneo, que abarca desde la frente hasta la parte superior de la cabeza.

40 Juego de palabras: *miách* 'pelota', *mech* 'espada'.
Según Jlébnikov, las vocales son variables (como en los idiomas semíticos), pero las consonantes constituyen el "andamiaje" sobre el que se erige el código lingüístico universal: "la palabra concreta se parece a una pequeña alianza de trabajo donde el primer sonido de la palabra se asemeja al presidente de la alianza que administra el total de sonidos de la palabra. Cuando uno reúne todas las palabras que comienzan con un mismo sonido consonante comprueba que estas palabras, de forma parecida a las estrellas del cielo, suelen bajar desde un punto determinado del cielo, todas esas palabras vuelan desde un único y mismo punto del pensamiento del espacio. Entonces ese punto se toma también como significado del sonido en el alfabeto, como el de nombre más sencillo" (V. Jlébnikov, "An die Maler der Welt", *Werke*, vol. 2, pp. 311-316, aquí: p. 314).
Uno de los motivos centrales de Jlébnikov (y también de la mitopoética y la onomatopoética) es el juego de palabras con las raíces *mech/ miách* (espada/pelota), que –en el mismo sentido del realismo lingüístico (pero también de acuerdo con el "sentido antitético de las palabras primitivas" de Goethe)– comprime estructuras básicas arquetípicas que luego se desplegarán en el texto poético (espada = masculino, lineal, fálico, agresivo, decidido, etc. vs. pelota = femenino, circular, corporal-terrenal, pacífico, natural, girando sobre sí mismo, lúdico-antiutilitario, global, etc.).
Roman Jakobson ahonda en este ejemplo y en la concepción del arte de la palabra de Jlébnikov desde una perspectiva lingüística en "Neueste russische Poesie", pp. 97 ss. A partir del ejemplo espada-pelota, habla del procedimiento poético-lingüístico de la flexión de la raíz de la palabra (en el sentido de inflexión, es decir, modificación de la vocal interior; cf. también Roman Jakobson, "Aus den kleinen Sachen Velimir Chlebnikovs: Veter penie", original ruso en Id., *Selected Writings*. La Haya, 1971, vol. III, pp. 568-576; cf. también al respecto G. Erbslöh, *Pobeda*, p. 103).
Mientras la espada toma partido de forma natural por la guerra, la pelota –a menudo como "cráneo" o directamente "globo"– rueda en una diabólica partida de bolos que abarca toda la historia del mundo. Sobre el componente carnavalesco de Jlébnikov y del futurismo cf. también el poema de A. Kruchiónij y V. Jlébnikov, *Igrá v adú* [Juego en el infierno], con ilustraciones de Natalia Goncharova; traducción al alemán: *Höllenspiel*, adaptado libremente por Ludwig Harig. Berlín, 1986; y V. Markov, *Russian Futurism*, pp. 36 ss., 41 ss.; Barbara Lönqvist, *Xlebnikov and Carnaval. An Analysis of the Poem 'Poet'*. Estocolmo, 1979; para un análisis detallado del simbolismo del "cráneo" en Jlébnikov cf. A. H.-L. "Der "Welt-Schädel" in der Mythopoesie V. Chlebnikovs", pp. 129-186 [N. de Aage Hansen-Löve].

41 En ruso literalmente "A su rebaño".

42 En ruso *biézh* (de bieg "carrera").

43 En ruso *prodaválets*, probablemente de *prodavát* 'vender' y *prodavéts* 'vendedor'.

44 Otro juego de palabras, en ruso *svet tsvetóv* 'luz de flores'.

45 Tiene el doble significado de 'estrecho' y 'corto'.

46 *Chayniá*, de chái "té"; *chaynáya* en ruso es un lugar donde se servía el té con sus entremeses, *chayniá* es algo que se le parezca.

47 No es casual que el motivo del eclipse solar (*zatméniye*) aparezca, por ejemplo, en el collage de la Mona-Lisa de Malevich (*Chastíchnoye zatméniye* [Eclipse solar parcial]), ¿1913-14?, fig. 77, en R. Crone y D. Moos, *Kazimir Malevich*, p. 102) [N. de Aage Hansen-Löve].

48 Steiner recuerda la frase rusa "razmozhít chérep" (aplastar el cráneo), en la que Kruchiónij aparentemente sustituye *chérep* "cráneo" por *cherepaja* 'tortuga'.

49 Los Porteadores del Sol aparecen vestidos con mayas de color rosa claro de artistas o atletas (G. I. Gubanova, "Deti solntsa", p. 238). Llevan al Sol vencido sobre el escenario y anuncian las nuevas leyes de la construcción del mundo y del tiempo. A partir de ese momento el tiempo se detiene, ya no existe: "sabed, la tierra ya no gira", los portadores del Sol anuncian–como en el Apocalipsis (Ap. 10, 6)– que "ya no habrá tiempo" [N. de Aage Hansen-Löve].

50 Los "décimos países" proceden probablemente del simbolismo astrológico-ocultista (G. I. Gubánova, "Deti solntsa", p. 240), por ejemplo, del tarot, y del campo semántico de las casas (planetarias) que debe recorrer el alma que resucita para retornar a la unidad primigenia. Por lo demás, la décima casa planetaria se visualiza como "cuadrado en el cuadrado", una figura que pudo haber funcionado perfectamente como modelo para el cuadrado doble de Malévich. Sobre el hermetismo y Malévich cf. A. H.-L. "Die Kunst ist nicht gestürzt", pp. 290 ss. [N. de Aage Hansen-Löve].
El comentario de Steiner remite a las fábulas populares rusas, donde la mención de "tridesiátiye stràniy", trigésimos países, como tierras muy lejanas, es muy frecuente; *desiátiye*, décimos, quizás es otra paráfrasis de lo mismo. En realidad, la expresión rusa de las fábulas populares era "trinono (tres veces nueve) reino y trigésimo estado", en alusión a la lejanía del lugar mencionado, a gran distancia del punto partida: había que atravesar 27 (3 veces 9) o 30 fronteras y estados para llegar hasta allí.

51 "La luz la llevamos dentro", es decir, los Nuevos Seres Humanos pueden renunciar a la "luz externa" (del Sol) ya que son "autóctonos" (como los "budetliane", es decir, los "hombres del futuro" que también son independientes de Occidente y sus futuristas) [N. de Aage Hansen-Löve].

52 El personaje Buntes Auge [ojo de color] —uno de los trabajadores de los "Forzudos" [*silachí*]– anuncia la cancelación del pasado (G. I. Gubanova, "Deti solntsa", p. 237). También en el Apocalipsis de San Juan aparecen seres vivos con ojos delante y detrás como símbolo de la omnisciencia de Dios. Este símbolo está vinculado al de la rueda solar (ibíd.). En la pieza teatral, la visión directa (óptica, visualidad) es reemplazada por la captación de lo "invisible": la ceguera es aquí sinónimo de capacidades proféticas, de la posibilidad de ver la esencia y no sólo la superficie de la realidad empírica (ibíd.).
Otro campo de referencia de la temática de los ojos es la teoría de Mijaíl Matiúshin, muy discutida entonces, de la existencia de una visión periférica –con un ojo en la nuca; él designaba a esta visión en derredor con el neologismo *zorved* (que quería decir "saber visual"). Aquí se aúnan conceptos biologicistas, utópico-corporales, apocalípticos y proféticos, en una mezcla típica de la bioestética de Matiúshin (cf. Mijail Matiúshin, "Erfahrung des Künstlers in der neuen Dimension", en *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, pp. 81-89). Sobre el rumbo adoptado por los artistas "orgánicos" en la segunda década del siglo XX Yelena Guró, M. Matiúshin, Borís Ender, Xenia Ender, Pavel Mansurov, Piótr Miturich, y otros– cf. *Organica. New Perception of Nature in the Russian Avant-Gardism of the 20th Century* [cat. expo.]. Moscú, 2001 [N. de Aage Hansen-Löve].

53 Los "tubos" y los "cráneos" pertenecen también al equipo básico de la mitopoética futurista, sobre todo en Jlébnikov (cf. al respecto: A. H.-L. "Der "Welt-Schädel" in der Mythopoesie V. Chlebnikovs", pp. 129-186; "Metamorphosen der "truba" in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs", en Johannes Holthusen et al. (eds.), *Velimir Chlebnikov*. Múnich, 1985, pp. 71-105 [N. de Aage Hansen-Löve].

54 Precisamente esa "levedad" caracteriza al Nuevo Mundo, también en Malévich, cuyo postulado del carácter abstracto encaja con un mundo que se ha liberado del principio de necesidad de la fuerza de la gravedad. Sobre la "lucha contra la fuerza de la gravedad" en Jlébnikov y Malévich cf. Y. F. Kovtun, *Sangesi*, pp. 33 ss. [N. de Aage Hansen-Löve].

55 Mientras que en el simbolismo (partiendo del concepto de anamnesis de la gnoseología platónica) se rendía verdadero culto a la memoria, al igual que en el acmeísmo de Osip Mandelstam, el utopista futurista tiene en general una actitud hostil hacia el pasado y rechaza la memoria por principio. Para Kruchiónij esta pérdida de la memoria de los futuristas equivale a una pérdida de sentido cuyo efecto liberador es el resultado de la emancipación de todos los objetos de sus estrechos vínculos con una finalidad determinada. De este modo, tras los objetos de consumo vuelven a hacerse visibles y audibles las "cosas en sí mimas", al igual que tras los patrones convencionales de las palabras pueden pensarse y sentirse las cosas-palabra. Jlébnikov plasma el correspondiente acto lingüístico en un mito lingüístico logocéntrico: "la comprensión del lenguaje es como la del juego con muñecos; en él se han cosido muñecos para todas las cosas del mundo a partir de jirones de sonido. Las personas que hablan un mismo idioma participan en este juego. Para las personas que hablan otro idioma esos muñecos de sonido son simplemente un revoltijo de jirones sonoros [...] Pero el lenguaje se ha desarrollado de forma natural a partir de unas pocas unidades básicas del alfabeto [...] Lenguaje *zaum* quiere decir que está más allá de los límites del entendimiento [ ] El hecho de que el lenguaje *zaum* predomine en las fórmulas de los conjuros y en los dichos mágicos, desplazando al lenguaje de la razón, demuestra que tiene un poder especial sobre la conciencia" (V. Jlébnikov, "Unsere Grundlage", *Werke*, vol. 2, pp. 327 ss.) [N. de Aage Hansen-Löve].

56 En ruso *pugamiót*, de *pugát* 'asustar' y *metát* "tirar", en alusión, quizás, a *pulemiót* 'tirador de balas, ametralladora'.

57 El principal significado de la palabra rusa *ikrá* "pantorrilla" es "caviar", así que existe otra interpretación de la frase que opté por traducir, coincidiendo con Steiner, como "sujetar la pantorrilla", y es "tener caviar".

58 Este motivo aparentemente tan rebuscado de los "Kopffüssler" [literalmente, "cabeza con piernas", N. del T.] (los denominados "glifos" o "Gryllen") desempeña un papel central tanto en la iconografía grotesca como en la manierista: así en Jurgis Baltrusaitis, *Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik*. Berlín, 1985; Id., *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*. Colonia, 1984, pp. 9 ss., en este caso referido sobre todo a la fisiognomía animal, omnipresente en Victoria sobre el Sol –basta pensar en las numerosas combinaciones de ser humano y pájaro–. Precisamente el gallo, que también aparece en esta pieza teatral, se suele asociar con el sol tanto en los mitos como en el folclore (G. I. Gubánova, "Deti solntsa", p. 239). También encontramos ejemplos de cabezas de pájaros en el vestuario creado por Malévich [N. de Aage Hansen-Löve].

59 En ruso *komód* "cómoda".

60 *Oglóblia*, tiene varios significados: es la "lanza del carro", pero también una "persona torpe y alta", "paja larga" o "tagarote".

61 *Meschánskaya* es una palabra que alude a la clase media baja y a sus gustos y costumbres primitivos; se suele traducir como "filísteo o pequeñoburgués, pancista, vulgar".

62 *Ldiát samokáty*, empieza por un verbo inventado a partir de la palabra liód, hielo: hielan o arrojan el hielo, los patinetes o biciclos, (término militar antiguo) bicimotor o motocicleta.

63 *S vidu na sidu*, no quiere decir nada en especial, pero aproximadamente: *s vidu* 'a primera vista'; *na sidu* no existe, sería "sitio para sentarse, sitial".

64 Son palabras del lenguaje "záum", de las que se suele traducir la primera, *sprenkurezal*, entendiéndose las partes *kur* 'gallinas' y *rezal* 'cortaba'.

65 Cap. 1, XLIV, traducción nuestra.

66 No deja de resultar gracioso que los Forzudos no pudieran rasgar el telón (de papel) en el ensayo general, como recordaba K. Tomashevski, que representaba el papel de Alguien malintencionado. Cf. K. Tomashevski, "Victory Over the Sun", *The Drama Review*, Vol. 15, nº 4 (1971), p. 98.

67 M. Lérmontov, Borodinó, traducción nuestra.

68 "...El personaje de Iván... es muy confuso, y hasta podríamos haber dudado de la veracidad de los relatos más fidedignos sobre él si las crónicas de otros no hubieran revelado ejemplos igualmente sorprendentes; si Calígula, el paradigma de soberano y monstruo, si Nerón, un discípulo del sabio Séneca y objeto de amor y repulsa, no hubieran reinado en Roma". Nikolái Karamzín, *Istóriya Gosudarstva Rossíyskogo (1819-1826)* [Historia del Estado de Rusia]. Moscú, 1964, p. 403. Traducción nuestra.

69 Conviene señalar que se podría hallar una fuente adicional de inspiración de Kruchiónij en *The Song of the Triumphant Pig* [La canción del cerdo triunfante], conocida en dos versiones: la de Anna P. Barykova (1839-1893) y la del poeta satírico Faléyev (1873-después de 1930), que publicó bajo el pseudónimo de Chuzh-Chuzhenin en la revista izquierdista Zritel en 1906. Estas son las palabras relevantes de su poema: "¡Comenzamos el nuevo progreso! / No nos importan las estrellas y los cielos, / No los respetamos...". El propio Kruchiónij publicó todo el libro bajo el título de *Cochinillos* (Porosiata, 1913). Su predilección por los cerdos fue debidamente señalada por el crítico Kornéi Chukovski poco antes del estreno de Victoria sobre el Sol: "Los cerdos y el estiércol son la perfumería brutal de su cerdofilia, Sr. Kruchiónij". "Informe de la conferencia sobre los futuristas", publicado en el periódico *Den*, 6 octubre 1913). Cf. "Ob opere Pobeda nad solntzem", en Nina Guriánova, *Pamiat Teper Mnógoye Razvoráchivayet: Iz Literatúrnogo Naslédiya Kruchiónij*. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1999, p. 408 (note 20). Muchos años después, Kruchiónij escribió con orgullo: "La pocilga: este es mi tema" (Ibíd., p. 246). Traducimos estas citas a partir de la versión inglesa de Y. Steiner [N. del T.].

70 Steiner alude aquí a un juego de palabras, trasladable al inglés: canon (canónigo) / cannon (cañón). Ello sugería, a su juicio, que el caído es una persona de rango eclesiástico alto. Y para la corriente dominante de la época, Púshkin era más que un mero clérigo-canónigo: era el canónigo de la poesía rusa. El juego de palabras no es tan fácilmente aplicable al español, ya que la diferencia fonética entre "canon" (canónigo) y "cañón" es mucho más marcada [N. del Ed.].

71 Cabe señalar que en el lugar desde el que estoy escribiendo esto (Manchester), por aquella época, a comienzos de la década de 1830, se inauguró la primera línea de ferrocarril (Manchester-Liverpool) –y su primer accidente mortal lo causó el primer tren que se puso en funcionamiento el mismo día de la inauguración–. Es posible que la noticia de este hecho repercutiera en el imaginario de Baratynski.

72 El propio Tomashevski observó: "Kruchiónij, que en aquella época era un joven excesivamente inquieto y entrometido, ocupó el lugar de Mayakovski en la mesa. De inmediato tuve la sensación de que estaba siendo inoportuno al tratar de darle un poco de color a su apariencia desesperantemente gris. Me recordaba a un empleado de telégrafos o a un dependiente que escribe poemas de amor en secreto detrás del mostrador". En *The Drama Review* [1], p. 95. Añadido aquí *cum grano salis*.

73 El avión caído y la muerte que causó fue un tema recurrente de Kruchiónij y Malévich.

74 Una entrada del álbum de Levkiy Zheverzhéyev. Publicado por primera vez por N. Jardzhíyev: "Nóvoye o Velimire Jlébnikove", *Russian Literature*, nº 9 (Ámsterdam; Menton, 1975), p. 17.

Texto original en ruso: Kruchiónij, Alekséi, *Pobeda nad solntsem*, 1913. Ópera en dos actos y 6 cuadros. Música de Mijaíl Matiúshin, decorados de Kasimir Malévich, prólogo de Vladímir Jlébnikov.

Notas de Yana Zabiaka y Aage Hansen-Löve (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Epílogo de Yevguéni Steiner (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Yana Zabiaka.

El museo, su sentido y su destino
1913

D2

Nikolái Fiódorov

Nuestro siglo, orgulloso y pagado de sí mismo (es decir, "civilizado" y "culto"), cuando quiere manifestar el desprecio que siente hacia una determinada obra de arte, no conoce otra expresión más despectiva que la siguiente: "¡Cédanla al archivo, al museo…".
[…]
Y si la cesión al archivo, aunque sea para su custodia y conservación, es motivo de desprecio —igual que el remozar lo muerto no satisface a los seres vivos—, la otra posibilidad, la de mantener en vida aquello tal cual es, tampoco resulta nada honorable: la quietud y la muerte, la lucha y la discordia eterna, son males idénticos. Mientras el museo sea un mero depósito, la restauración de lo muerto, y la vida sólo lucha o combate, la hipocresía es inevitable.
[…]
Mientras tanto, cuanto más enérgica se vuelve la batalla, cuanto más evidente es su recrudecimiento, mayor se va haciendo el depósito. Está claro que este siglo, que se autoproclama "progresista", será tan fértil, tan rico en "cesiones" al museo, como confiado esté en llamarse "siglo del progreso". Podría considerarse que el progreso, o, mejor dicho, esa lucha que tantas víctimas cede al museo, desembarazándose de lo cedido de manera tan poco fraternal, no engendra ni dolor ni mortandad, si cada obra artística no fuera creación de un autor y el progreso no significara la sustitución de lo vivo. Pero el progreso consiste precisamente en una producción de cosas muertas, acompañada de una eliminación de seres vivos. Podría incluso ser calificado de auténtico, verdadero infierno, mientras que el museo sería una especie de paraíso, aunque por el momento sólo en un sentido descriptivo, en cuanto que supone una recopilación de almas que se han ido, de almas muertas, bajo el aspecto de cosas viejas. Pero estas almas se sinceran sólo ante aquellos que poseen alma. Para el museo, el hombre es algo infinitamente más valioso que una cosa, mientras que para el barrio comercial, para esta cultura y esta civilización tan fabriles, las cosas valen mucho más que el ser humano. Un museo viene a ser como el último vestigio de culto a los antepasados: aunque una versión muy particular de este culto, ya que sólo cuando es expulsado de la religión (esto se ve claramente en la sociedad protestante), se reconstituye bajo la forma de museo. Más valioso que estos andrajos que se conservan en los museos sólo son las cenizas, los mismos restos mortales del finado, de la misma manera que sólo la tumba es más valiosa que el museo, siempre y cuando el propio museo no se convierta en un mero lugar de la ciudad donde trasladar las cenizas del muerto o que el cementerio no se convierta en museo.
[…]
Nuestro siglo venera profundamente el progreso y mucho más esa máxima expresión suya que es la exposición; claro está, la que se celebra antes de la batalla, de la suplantación de lo vivo. Naturalmente, también es un siglo que además desea existencia eterna a dicha suplantación, una sustitución que nunca se hará de manera tan perfecta como para lograr eliminar el dolor que siempre acompaña a la suplantación perfecta, a cualquier batalla. Nuestro siglo, además, no se atreve a imaginar de ningún modo que el propio progreso pueda convertirse algún día en patrimonio de la historia o que su tumba por antonomasia, el museo, se pueda transformar en un centro de revivificación de las víctimas del progreso el día en que la lucha sea sustituida por la concordia, por la unión de todos en esa tarea de restauración, la única que puede reconciliar a los partidos de los conservadores y de los progresistas, que llevan luchando desde los mismos albores de la historia.

La segunda contradicción intrínseca del museo moderno consiste en que este siglo, aunque se llama útil y provechoso, sólo guarda y conserva lo inútil. Los museos justifican al siglo XIX. Su pervivencia en este siglo de hierro demuestra que la conciencia aún no ha desaparecido del todo. De otra manera no se podría comprender este deseo de conservación en un siglo tan vulgar y utilitario como el nuestro, donde todo se compra y se vende. Como tampoco sería comprensible el altísimo valor que se da a las cosas inútiles, esas que ya no se fabrican y han sido expulsadas del circuito del mercado. Conservando las cosas pese a sus innatas inclinaciones explotadoras, nuestro siglo, aún cayendo en la contradicción, parece que siguiera sirviendo a un Dios desconocido
[…]
Un museo es una recopilación de todo lo prescrito, de todo lo muerto, de todo aquello que ya no se puede consumir. Pero también por esto se convierte en la esperanza del siglo, pues la mera existencia del museo demuestra que nada se acaba. Esa es la razón de que el museo suponga también un consuelo para todo aquel que sufre, que ve en ella una especie de alta instancia de nuestra sociedad jurídico-económica. Para el museo la muerte no representa el final, sino sólo el comienzo. Incluso ese reino subterráneo que llamamos infierno cuenta con un organismo especial de esos que denominamos museo. Para el museo no hay nada sin solución, nada "acabado", es decir, nada que sea imposible de hacer revivir o resucitar. Para el museo también los muertos salen de sus cementerios, incluso los muertos prehistóricos. En un museo no sólo se canta y reza como en una iglesia: ¡además se trabaja en favor de todos los que sufren, de todos los muertos! Sólo los que tienen deseos de venganza no encuentran consuelo en un museo, ya que este no dispone de poder, pues a pesar de que goza de la fuerza de renovar y restablecer lo muerto, es incapaz de castigo. ¡Y es que sólo se puede resucitar la vida, no la muerte! ¡Ni tampoco la ausencia de vida o el homicidio! Un museo es una alta instancia de poder que sólo puede devolver la vida, no quitarla.
[…]
No es suficiente limitarse a rezar y rendir culto a los muertos. También es necesario que todos los vivos, unidos fraternalmente en el templo de sus antepasados o en un museo que disponga de todo su instrumental —es decir, que no sea un mero observatorio astronómico, sino también un regulador del cosmos— sean capaces de dirigir y convertir la fuerza ciega de la naturaleza en algo controlado por la razón. Lo insensible, entonces, dejaría de reinar y nunca más podría privar de vida a lo existente. El reino de lo sensible volvería a restaurarse: todos los mundos se unirían en generaciones resucitadas y se abriría un campo infinito a su actividad conjunta, que haría del desacuerdo interno algo innecesario e imposible.
[…]
Un museo *no es una colección de cosas, sino un templo de personas*. Su actividad no consiste en la acumulación de cosas muertas, sino en la devolución de la vida a los restos de lo prescrito o caduco, en la restauración de los muertos que, en virtud de sus obras, volverían a convertirse en sujeto vivos y activos.

Nikolái Fiódorovich Fiódorov se afanó en borrar su rastro biográfico, y por eso se sabe muy poco sobre sus orígenes y de las cuatro primeras décadas de su vida. Probablemente (se desconoce la fecha exacta) nació en mayo de 1829 en un pueblo del norte del departamento de Tambov y era hijo ilegítimo de un príncipe apellidado Gagárin. En el bautizo recibió un apellido formado a partir del nombre de pila de su padrino (Fiódor).

Fiódorov asistió a la escuela primaria en Shatsk y al instituto en Tambov. Después estudió Ciencias Políticas y Económicas en el prestigioso Liceo Richelieu de Odessa. En 1852 interrumpió sus estudios, y a partir de ese momento llevó una vida ascética y sencilla. De 1854 a 1868 trabajó como profesor de Historia y Geografía en escuelas de provincia de la Rusia central. Fue en esa época cuando debió desarrollar las ideas básicas de su filosofía.

En 1868 Fiódorov marchó a Moscú; en un primer momento salió adelante con trabajos ocasionales, hasta que en 1869 encontró un empleo como asistente en la biblioteca Chertkov. De 1874 a 1898 trabajó como funcionario en las salas de lectura y catálogo de la biblioteca del Museo Público Rumiántsev de Moscú, la mayor biblioteca de la ciudad. Allí, venerado como el "bibliotecario ideal", el "Sócrates moscovita" que consideraba su trabajo como "cosa sagrada", coincidió con los principales representantes de la vida intelectual del momento. Lev [León] Tolstói, Vladímir Soloviόv, Afanasi Fet y más tarde Valeri Briúsov fueron algunos de los participantes en las tertulias filosóficas que solía organizar regularmente en su puesto de trabajo en la biblioteca. Una vez jubilado, Fiódorov trabajó en la biblioteca del Archivo Moscovita del Ministerio de Asuntos Exteriores. El 15 de diciembre de 1903 falleció en Moscú.

Fiódorov era un cristiano creyente y completamente altruista. Como rechazaba la propiedad —tanto material como espiritual—, poseía tan sólo lo más indispensable. Despreciaba el dinero, y entregaba a los pobres lo que no necesitaba para su modesto sustento. Lev Tolstói, que en los años ochenta y noventa visitaba con frecuencia la biblioteca del Museo Rumiántsev, admiraba a Fiódorov mientras que este consideraba al conde rico y vanidoso, que predicaba la fraternidad y la vida sencilla pero llevaba ropa interior de seda bajo su chaqueta de campesino, como un hipócrita. Fiódorov cambiaba de alojamiento a menudo, y casi siempre vivía en diminutos camarines sin amueblar que parecían celdas monacales. También eran ascéticos su alimento y su vestimenta, rara vez se permitía una comida caliente. Reprimía su deseo sexual e incluso evitaba dormir. Si lo vencía el cansancio, se tumbaba sobre un arcón o un catre de madera, colocando un montón de periódicos bajo su cabeza. Anotaba sus pensamientos en los bordes de los periódicos o en trozos de papel.

La mayor parte de los escritos filosóficos de Fiódorov debieron surgir en los años noventa. Fueron especialmente productivas varias estancias largas a finales de siglo en la ciudad turcomana de Asjabad, donde trabajaba su gran confidente, el juez de distrito Nikolái Peterson. Fiódorov sólo publicó en vida textos poco importantes de forma anónima o con seudónimo. Después de su muerte, Peterson y el filósofo Vladímir Kozhévnikov recopilaron sus manuscritos, dispersos y en ocasiones fragmentarios, los descifraron y en 1906 y 1913 los publicaron en una edición de pequeña tirada en dos amplios volúmenes que se facilitaban gratuitamente a los interesados y que tenían el título, escogido por los editores, de *Filosófiya óbschego dela* [Filosofía de la obra común].

En los años veinte y treinta del siglo XX, un pequeño grupo de abnegados seguidores se esforzó en introducir las ideas de Fiódorov en el discurso público, primero en Moscú y más tarde también desde Harbin, en Manchuria. Entre aquellos que entonces se interesaron por la figura de Fiódorov y estudiaron su obra destacan Maxím Gorki, Andréi Platónov y Borís Pasternak. Fiódorov despertó interés entre los emigrados, en concreto en los filósofos religiosos Nikolái Berdiáyev y Serguéi Bulgakov, pero también entre los "euroasiáticos" de izquierdas. En los años setenta y ochenta Fiódorov fue redescubierto en la Unión Soviética. En un primer momento se le consideró materialista pero con el tiempo se han divulgado sus ideas como representante de un "cristianismo noosférico evolucionario-activo" (Svetlana Semiónova) y como fundador del "cosmismo ruso". Su obra está disponible en una edición comentada en cinco tomos (Moscú 1995-2000).

M. H.

Publicación original en ruso: Fiódorov, Nikolái, "Muzéi, yegó smyl i naznachéniye", *Filosófiya óbschego dela. Stati, mysli i pisma N. F. Fiódorova*. Moscú: N. P. Peterson, 1913, vol. 2, pp. 398-473. Para la traducción alemana cf. Groys, Borís y Michael Hagemeister, *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 68-69, 127-232, texto del que procede la nota biográfica de Michael Hagemeister (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Selección de texto por Michael Hagemeister. Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Biografía de la Luna
1916



Alekséi Kruchiónij

¡Nosotros, los picaflores del momento presente, no podíamos olvidar a nuestra ancestral y seductora Luna[1], aquella que iluminó a Paris en el rapto de Elena e hizo languidecer a nuestras abuelas con un tomo de Turguénev en las manos[2]!

¡Mil siglos de poesía nos contemplan desde la Luna!

¡He aquí un motivo secular de inspiración para esos soñadores, enamorados sin esperanza, que penan en soledad! ¡He aquí su rosa azul[3] y desnuda!

¡Vieja embaucadora, engáñales!

¡Y ella se vuelve a burlar de nosotros como nunca antes lo hizo!

¡Porque nunca ha habido personas tan anonadadas y lánguidas como nosotros!

¡Porque ha aparecido esa gente decadente de pies de agua[4], gente pacífica[5] surgida de la profundidad de los mares y de los pantanos de Petrogrado: glaciales íncubos y frías ondinas, doncellas solitarias y cadáveres inmortales, con esas miradas inmóviles y risueñas depositadas en sus gélidos rostros!

Y todos en masa han comenzado a suspirar a la luna... Sí, a suspirar: naturalmente con el dolor impreso en la garganta, hasta la ronquera, el resfriado y las lágrimas, hasta perder el conocimiento...

> ¡Hermanos! ¡Hermanas!
> ¡Aullad, ladrad a la luna!...
> (F. Sologúb[6])

Y en otro lugar:

> ... Tú no comprendes que no vivo en vano,
> que mi **gesta perruna** algo vale,
> porque a medianoche nadie de manera tan **triste y apasionada**
> como yo, ladra a la luna...
> Marzo, 1914
> (F. Sologúb[7])

¡No es casualidad que en algunas provincias el verbo **sologubíts**[8] signifique masturbarse!

El amor y la angustia llevados hasta el dolor, hasta el atormentado aullido de los perros, hasta el sadismo: ¡qué nadie nos pueda superar en lamentos! Coges las botas o el gorro de piel (Hamsun[9], Kuzmín), rumias las mismas cosas de siempre, las besas y te pones a aullar. Y entonces ocurre algo inaudito y maravilloso: el rostro limpio y lácteo de Diana, tan redondo y brillante, tan noble e inequívoco... ¡se arruga, se agria y comienza a oscurecerse!

> Amortajado y dócil yazgo yo,
> Yazgo así desde hace mucho tiempo,
> Y la luna negra, renegra,
> Me contempla desde la ventana
> (Zinaída Guíppius[10])

> ¡Claro que ennegrece y se encoge a causa de la enfermedad!
> Joven y hermosa,
> Enferma sin esperanza,
> Mira hacia la tierra serena
> y desapasionadamente la luna.
> (F. Sologúb[11])

Tenía los días contados y por fin ocurrió:
salió a la luz el libro de los budetlianos[12]: "Luna mortecina[13]",
donde se canta a ese penoso piojo exangüe,
que se arrastra por el ajado forro de los cielos...
¡Pero ya por última vez!
¡Sí, la Luna se ha amortecido[14]
y desde este momento es una cosa desechada,
arrojada fuera de la inspiración poética,
como algo innecesario, como un cepillo de dientes desgastado!
¡*La lune*, babea, escupe[15]!

1. El sol y la luna han sido motivos fundamentales en la obra de todos los poetas de todas las naciones a lo largo de la historia. De este modo, para Kruchiónij y sus subvertidores colegas futuristas, estas dos fuentes de inspiración para el resto de poetas se convirtieron en principales objetivos a destronar. Kruchiónij había terminado para siempre con el Sol en 1913 [(cf. *Victoria sobre el Sol*; cf. también la edición de Patricia Railing, con traducción, comentarios y notas de Yevguéni Steiner). Ahora le ha llegado el turno a la luna. Marinetti había titulado su primer manifiesto (1909) *Uccidiamo il chiaro di Luna*. Antes incluso, Jules Laforgue comparó a la luna con la vejiga. Los futuristas rusos colaboraron en el libro *Dójlaya Luná* (Moscú: Gileia, 1913). Al año siguiente, David Burliúk emplearía expresiones como "La Luna suplica como una anciana", "La Luna garabatea como un piojo por la envoltura de los cielos" o "Selena, tu cadáver flota en la bóveda celeste" (*El parnaso atronador*. San Petersburgo: Zhuravl, 1914). Lo esencial de la actitud de los futuristas ante la Luna lo expresó muy bien Víktor Shklovski en su libro sobre Mayakovski: "No vio la Luna como un sendero luminoso en la superficie del mar. Vio el arenque lunar y pensó que estaría bien tener un poco de pan con esa luna". Había que arrojar a la Luna, junto con el Sol y junto con Pushkin ("el sol de la poesía rusa") por la borda del buque de vapor de la contemporaneidad. [N. de Yevguéni Steiner].
2. Paráfrasis de las palabras que Napoleón dirige a sus tropas el 21 de julio de 1798, antes de la Batalla de las Pirámides, en Egipto: "Soldats, du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent" (Soldados, desde lo alto de estas pirámides cuarenta siglos os contemplan) [N. de Yévgueni Steiner].
3. La Rosa Azul (*Golubaya Roza*) era el nombre bajo el que un grupo de artistas simbolistas (P. Kuznetsov, N. Sapunov, N. Krymov, M. Sarián, A. Matvéyev) organizó una exposición en Moscú en 1907. El grupo se disolvió en 1910. Al emplear este nombre junto al adjetivo 'desnuda' (*golubaia golaia*), Kruchiónij trata de ironizar sobre la refinada estética de los simbolistas [N. de Yévgueni Steiner].
4. Hace referencia a los primeros simbolistas rusos de la última década del siglo XIX (especialmente a Briúsov, Guíppius, Sologúb, Merezhkovski, y otros), que acuñaron el modernismo temprano en Rusia con el nombre, interpretado positivamente por ellos, de "decadentes" [Nota de Aage Hansen-Löve].
5. Alude al libro de Pável Filónov, *Propéven o prorosli mirovoi* (La cantata de los gérmenes del mundo). Petrogrado: Zhuravl, 1915 [N. de Yevguéni Steiner].
6. Del poema "Vysoká luná Gospódnia" [Alta está la luna del Señor], en: Fiódor Sologúb, *Sobrániye sochinéni (*Obras selectas*)*, vol. 7, p. 145 [N. de Aage Hansen-Löve].
7. Kruchiónij aúna el sadomasoquismo, muy marcado en el caso de los simbolistas —sobre todo en Sologúb—, con el motivo del perro que aparece una y otra vez en este marco (sobre lo "perruno", cf. también Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*. Viena, Leipzig, 1903; traducción al ruso de 1909; del mismo autor, *Über die letzten Dinge* [1904. Viena, 1980). Sobre "autoría y vida de perro" cf. las declaraciones de F. Ph. Ingold en *Im Namen des Autors*, pp. 39-82; sobre el perro como objeto preferido de la experimentación con animales en los albores de la época soviética, cf. Torsten Rütting, *Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrussland*. Múnich, 2002, pp. 107 ss.; como es sabido, el perro de Pávlov fue parodiado en la novela de Mijaíl Bulgákov, *Corazón de perro* (1925) [N. de Aage Hansen-Löve].
8. Evidentemente Kruchiónij conocía mejor el ruso que los lexicógrafos: la palabra *sologubit* no está presente en la mayoría de los vocabularios pormenorizados rusos. Tampoco hay una sola mención en internet [N. de Yevguéni Steiner].
9. El rostro de Diana (*lik Diany*) es una referencia metonímica a la luna en la obra de Aleksandr Pushkin, *Eugenio Onegin* (I, XLVII) [N. de Yevguéni Steiner].
10. Del poema "Chórni serp" [Medialuna negra], 1908, Zenaida Guíppius, *Stijotvoréniya*, p. 175 [N. de A. N., Groys/Hansen-Löve].
11. Fiódor Sologúb, *Sobrániye sochinéni*, vol. 7, p. 14 [N. de A. N., Groys/Hansen-Löve]
12. Alusión a la obra de Vladímir Mayakovski, "Los budetlianos" o "El nacimiento de los budetlianos". Para Mayakovski un "budetliano" es el hombre que será, el hombre del futuro: un futurista [N. de R. Cañete].
13. *Dójlaya Luná*, Moscú, 1913 [N. de Aage Hansen-Löve].
14. "*Luná podójla*", es decir, la "luna se ha amortecido" – igual que en el título de la antología futurista *Dójlaya Luná* [N. de Aage Hansen-Löve]. En el texto ruso se emplea un verbo, sinónimo de 'morir', utilizado sólo cuando se trata de animales. Es el que aparece, por ejemplo, en expresiones como 'morir como un perro'. Al mismo tiempo reviste un matiz coloquial, por lo que la traducción más adecuada sería "la palmó, se quedó tiesa". [N. del Ed., aportación de Yana Zabiaka].
15. "*Le-liun, sliun, pliun*". Aquí Kruchiónij emplea su lenguaje transracional, que parece una burla (y una alteración) de la palabra francesa *la lune* (posiblemente no conocía bien los géneros en francés), y de su compañera de rima *sliun'* (se asemeja al ruso *sliuni* –'saliva'), a la que le sigue contundentemente *pliun'* (el imperativo '¡escupid!') [N. de Yevguéni Steiner].

Publicación original en ruso: Kruchiónij, Alekséi, "Biográfiya luný", en Kruchiónij, Alekséi e Iván Klyun, *Tayniye poroki akadémikov* [Los vicios ocultos de los académicos]. Moscú, 1916, s. p. Reimpreso en *Apokalipsis v russkoi literature.* Moscú: MAF, 1923, pp. 29-30. (Serie de teoría, nº 3).

Las anotaciones de Aage Hansen-Löve proceden de Groys, Borís y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde.*Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 111–12, 140 (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Las anotaciones de Yevguéni Steiner han sido realizadas especialmente para esta edición. (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Unión "Libertad para el Arte". Un llamamiento
1917

D4

¡A LOS ARTISTAS!

¡A los pintores, poetas, escritores, músicos, actores, arquitectos, escultores, críticos, arqueólogos e historiadores del arte!

CONVOCATORIA

¡Camaradas-ciudadanos!

La Gran Revolución Rusa nos llama a la acción también a nosotros. Luchad por la libertad de las Artes. Combatid por el derecho a la autodeterminación y la autogestión.

La Revolución ha creado la libertad. Sin libertad no puede existir el Arte. Sólo en una República libre y democrática es posible un arte democrático.

Luchad por la convocatoria inmediata de una Asamblea Constituyente que instituya una República Democrática.

Rechazad esos intentos que tratan de poner cadenas a la libertad.

Exigid la convocatoria de una Asamblea Constituyente de Artistas sobre la base del derecho al voto general, igual, directo, secreto, proporcional y sin distinción de

sexos. La Asamblea Constituyente de Artistas deberá resolver la cuestión sobre la gestión y organización de la vida cultural de Rusia. Pero la convocatoria de una Asamblea Constituyente de Artistas sólo será posible una vez se haya concertado la paz, porque la mayoría de nuestros camaradas se encuentran en las trincheras.

Oponeos a la constitución de un Ministerio de las Artes o cualquier otra institución, a los intentos de grupos concretos por acaparar el poder y la voluntad de la Asamblea Constituyente de Artistas.

Acudid a la asamblea que se ha convocado para el día 11 de marzo, a las 5 de la tarde (Kazansky, nº 33, taller) y también al mitin de artistas que se celebrará el domingo 12 de marzo a las 2 de la tarde en el Teatro Mijailovski.

Unión de sociedades artísticas, pictóricas y musicales, exposiciones, editoriales, periódicos y revistas "Libertad para el Arte"

Información y Secretaría: V. M. Yermolaeva. Callejón Baskov, teléfono 54-78.

Publicación original en ruso, "Soyúz «Svoboda iskusstvu». Vozzvániye", *Pravda* (11 marzo 1917); traducción alemana en Suris, B., "Einige Seiten aus dem künstlerischen Leben Russlands im Jahre 1917", *Iskusstvo*, nº 4 (Moscú, 1972), pp. 62-7. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, p. 40.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

¡A la revolución!
1917



(Llamamiento a los obreros y soldados, a las organizaciones y partidos políticos)

¡Camaradas!

Los intelectuales y personalidades del arte —pintores, poetas, escritores, actores y músicos— han formado una sociedad denominada ¡A la revolución! con el objetivo de ayudar por medio del arte a los partidos y organizaciones políticas a la divulgación de las ideas revolucionarias.

¡Camaradas! Si quieren que sus manifestaciones, carteles y símbolos sean conocidos por las más amplias capas de población, ¡dejen que los pintores les ayuden!

Si quieren que sus proclamaciones y llamamientos resuenen más alto y de manera más convincente, ¡dejen que los poetas y los escritores les ayuden!

¡Pidan consejo a la sociedad ¡A la revolución!

La sociedad confía en las secciones del partido. ¡Hágannos más peticiones y encargos! ¡Nuestro trabajo es gratis! Para pedir información y hacer sus encargos, llamen al teléfono 54-78 (pidan hablar con la camarada Yermoláyeva) y al 47-41 (con el camarada Zdanevich desde la 11 a las 13 horas).

La oficina de organización está integrada por: O. Brik, L. Bruni, V. Yermoláyeva, Il. Zdanevich, Z. Lasson-Spírov, M. Le-Dantyú, A. Lurié, N. Liubávina, V. Mayakovski, V. Meyerhold, V. Tatlin, S. Tolstaya y V. Shklovski.

Rogamos a los medios de la prensa escrita que publiquen este llamamiento.

Publicación original en ruso: "Na Revoliútsiyu", *Rússkaya volia* (28 marzo 1917). Recogido en Suris, B., "Einige Seiten aus dem künstlerischen Leben Ru lands im Jahre 1917", *Iskusstvo*, nº 4 (Moscú, 1972), pp. 62-7. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 40-41.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

El artista proletario
1918



Osip Brik

El arte del futuro es el arte proletario. El arte o será proletario o no será en absoluto.

¿Pero quién lo creará?

Las personas que entienden el arte proletario como un "arte para proletarios" se apresurarán a responder que este arte, como cualquier otro, lo crea la gente de la cultura, los "genios". En su opinión, el talento es universal. Y al talento no le cuesta nada adaptarse a cualquier ámbito de consumo. Hoy ese ámbito es la burguesía, mañana el proletario… ¿qué diferencia hay?… Estas personas, incapaces de desembarazarse de las convicciones, de la manera consumista de ver el mundo material de los burgueses, sólo tratan de colocar al proletario en una situación que le es impropia, la de una especie de mecenazgo masivo, que le permitiría de buen grado tranquilizarse a sí mismo con ficciones más o menos agradables o interesantes. De ahí esa continua preocupación por la "comprensibilidad", "la accesibilidad general" del arte, como si todo el problema radicara ahí. Hace ya tiempo que sabemos que cuanto más comprensible y accesible es un arte, tanto más aburrido es. Pero los talentos, los "genios" temen una barbaridad enfadar a su nuevo consumidor, a su nuevo cliente, con una salida de tono inadecuada y, en lugar de ello, les infunden un aburrimiento mortal.

No son esas personas —esos menestrales y pequeños burgueses despiadados, ajenos a una conciencia viva y revolucionaria del proletariado, y condenados a la ruina junto con el elemento burgués que les dio vida— las llamadas a construir el arte del futuro.

¿Entonces quién?

"Los propios proletarios". Así responderán las personas que conciben el arte proletario como el "arte de los proletarios". Creen que bastaría con coger a cualquier proletario e instruirle en las artes para que todo lo que, a partir de entonces, ese proletario creara o produjera entrara a formar parte de la cultura proletaria. Pero la experiencia ya ha demostrado que, en tales circunstancias, en lugar de una creatividad proletaria, lo que se obtiene es una parodia sin talento de aquellas variantes hace tiempo ajadas del arte del pasado. Y es que no podría ser de otra manera: el arte, como cualquier otra actividad creativa o productiva, es incompatible con el diletantismo. Esto es algo que olvidan con facilidad nuestros "Proletkult" (Comités de Organizaciones Culturales y Educativas Proletarias).

El arte proletario no es un "arte para proletarios", ni tampoco un "arte de proletarios", sino el arte de los artistas-proletarios. Ellos, y sólo ellos, serán los que creen el arte del futuro.

Un artista-proletario es la persona en la que se han conjugado de común acuerdo el talento artístico y la conciencia proletaria. Conjugados no por azar ni para un tiempo determinado, sino interiormente y en un todo indisoluble.

El artista-proletario no se diferencia del artista-burgués en que crea o produce para otro consumidor, ni tampoco en que procede de otro medio social, sino en su relación consigo mismo y con su arte.

El artista-burgués consideraba que la creación era un asunto personal. El artista-proletario sabe que su talento y él mismo pertenecen al colectivo social.

El artista-burgués creaba para mostrar su propio "yo". El artista-proletario crea para llevar a cabo un importante asunto de interés social.

El artista-burgués se contraponía a sí mismo frente a la multitud, un elemento que le resultaba del todo ajeno. El artista-proletario sabe ver ante sí a los suyos.

En su ansia por alcanzar la gloria y el lucro, el artista-burgués trataba de satisfacer los gustos de las masas. El artista-proletario, que no sabe del interés personal, lucha contra su propia rutina y estancamiento y los lleva de reata detrás de sí por los caminos del arte, que nunca dejan de avanzar y progresar.

El artista-burgués repite mil veces los patrones y prototipos del pasado. El artista-proletario siempre crea lo nuevo, pues esa es su obligación y su destino social.

Estos son los principios básicos de la creación artística. Quien los reconoce como propios es un proletario, un artista-proletario, el creador del arte del futuro.

Publicación original en ruso: Brik, Osip M., "Judózhnik-Proletari", *Iskusstvo kommuny*, nº 2 (Petrogrado, 1918), p. 1. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 45-47.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

"Futurismo" y arte proletario
1918



Natán Altman

Ciertos círculos artísticos y personas concretas, que hasta hace muy poco hablaban de nosotros y comentaban nuestro trabajo sobre el poder soviético en distintas "publicaciones culturales", y que no encontraban para nosotros calificativo mejor que "funcionarios" o "artistas burócratas", no tienen ahora inconveniente alguno en ignorarnos por completo.

Así que ha comenzado una campaña contra el futurismo, culpable, al parecer, de montarse en la chepa del obrero con la ridícula pretensión de convertirse en "arte del proletariado", etc. etc.

¿Tan ridículos somos?

¿Por qué habrá sido necesario que transcurra todo un año de poder proletario y que la revolución haya conquistado esta media parte del mundo para que comiencen a hablar "los conspiradores del silencio"?

¿Por qué el futurismo revolucionario habrá sido el único movimiento artístico que ha caminado paso a paso al lado de la revolución de octubre?

El asunto parece ir únicamente de revolución exterior, como si hubiera sido tan sólo la repugnancia hacia las antiguas formas artísticas lo que hubiera unido al futurismo con el proletariado.

Que el futurismo es un movimiento artístico revolucionario empeñado en derribar todos los viejos pilares sin excepción y que, en este sentido, se mantiene próximo al proletariado son hechos que ni ellos mismos son capaces de negar.

Pero creemos que entre el futurismo y el arte proletario existe una relación más estrecha y profunda.

La gente es ingenua en cuestiones artísticas y se muestra presta a catalogar de obra del arte proletario cualquier dibujo o cartel político en el que aparezca representado un obrero.

¡Qué tentadora resulta, para cualquier persona ignorante en temas culturales, la figura de un obrero en pose heroica, con un estandarte comunista en la mano, todo ello acompañado con la leyenda explicativa pertinente! ¡Y qué duro es enfrentarse con esta funesta comprensión de las cosas!

El arte que *representa* al proletario es tan proletario como comunista es un zarista extremista de las centurias negras infiltrado que mostrara el carnet del partido bolchevique.

Como todo lo que hace y crea el proletariado, el arte proletario tiene que ser colectivista.

Es un principio que distingue al proletariado como clase de todas las demás clases sociales.

Pero nosotros interpretamos esto, no en el sentido de que una obra tenga que ser realizada por muchos artistas juntos, sino que lo concebido por un solo creador artístico, la obra en sí, debe estar construida sobre un fundamento colectivista.

Tomemos cualquier obra de arte futurista revolucionario. Aquellos que sólo estén acostumbrados a ver representados en un cuadro determinados objetos y figuras, o unos temas concretos, siempre los mismos, se sentirán perplejos. Pensarán: "¡aquí no se entiende nada!". Y en efecto: si tomamos por separado cualquier elemento concreto que aparezca en un cuadro futurista, sin duda nos resultará incomprensible, algo absurdo. Y esto es así porque cada elemento de un cuadro futurista adquiere sentido en connivencia con todos los demás elementos que componen el cuadro. Sólo en compañía de ellos se impregna del significado que el artista le quiso dar.

El cuadro futurista vive una *vida colectivista*.

El mismo principio sobre el que se levanta toda la creatividad proletaria.

Traten de extraer o separar un rostro concreto de una manifestación proletaria.

Traten de interpretarlo o de verlo como una personalidad concreta, separada de las demás: resulta absurdo, no tiene sentido.

Sólo en compañía de las demás personas, de sus camaradas, adquiere ese rostro toda su significación.

¿De qué manera se construye o estructura una obra del arte antiguo, del arte que trataba de representar la realidad de su entorno?

Cada elemento existe por sí mismo. Unos y otros están unidos entre sí tan sólo por una explicación escrita exterior o cualquier otro tipo de contenido. Si recortan un elemento concreto de un cuadro antiguo, este no cambia en absoluto al contemplarse por separado. Una taza seguirá siendo una taza y la figura de esa bailarina continuará bailando o seguirá sentada con expresión meditabunda, como si nada hubiera ocurrido, como lo hacía antes de que fuera recortada del cuadro.

La relación entre las partes concretas y aisladas de una obra del arte antiguo es casi idéntica a la que mantienen las personas que pasean por la avenida Névsky. Han coincidido allí por casualidad, movidos por una razón particular que les separará dentro de poco. Cada uno está allí por sí mismo; todos quieren separarse cuanto antes de los demás.

Como el propio viejo mundo, el mundo capitalista, la obra del arte antiguo vive una vida *individual*.

Sólo el arte "futurista" se levanta sobre fundamentos colectivistas.

Sólo el arte futurista es, en el momento presente, el arte del proletariado.

Natán Altman nació en Vínnitsa, 1889; murió en Leningrado, 1970. 1901-1907: estudió pintura y escultura en la Escuela de Arte de Odessa; 1910-12: en París; asistió a la Académie Russe de Vassilieva; 1912-16: colaboró con la "Unión de la Juventud", "Exposición de pintura. 1915". "0.10", "Sota de diamantes" y otras exposiciones; 1912-1917: colaboró con el periódico satírico *Riáb* en San Petersburgo; 1918: catedrático en Pegosjum/Svomas; miembro del Departamento de Arte del Comisariado del Pueblo para la Educación (IZO Narkompros); diseñó la decoración de la plaza Uritski, Petrogrado; 1919: miembro dirigente de Komfut; 1921: diseñó la escenografía de *Misterio bufo* de Vladímir Mayakovski; 1922: miembro del Instituto de Cultura Artística (Injuk); 1929-35: vivió en París; 1935: regresó a Rusia; 1936: se estableció en Leningrado.

El texto de esta pieza, "«Futurizm» i proletárskoye iskusstvo" pertenece al periódico *Iskusstvo kommuny*, la publicación semanal del IZO del Narkompros, que durante su corta existencia (diciembre 1918-abril 1919) publicó muchos artículos radicales de artistas y críticos de la talla de Altman, Osip Brik, Borís Kushner y Nikolái Púnin[1]. Los futuristas –y, como indica Altman en la nota al título: "Empleo 'futurismo' en su sentido cotidiano, es decir, refiriéndome a todas las tendencias izquierdistas del arte", el término se emplea de un modo general– se consideraban en sintonía con el gobierno revolucionario. Al igual que muchos otros artistas vanguardistas de la época, Altman creyó, si bien por poco tiempo, que pintar con caballete de forma individual estaba pasado de moda y que el arte debía tener una base colectiva; esto significaba fundamentalmente que el artista tenía que dedicarse a las formas de expresión artística de masas, como monumentos y bajorrelieves, a héroes sociales y culturales, a la decoración de las calles, a los libros y sellos, y al diseño de escenarios. Aparte de los paneles futuristas y la decoración de la plaza Uritski, tal vez el mejor ejemplo del arte de masas que realizó fue su álbum de bocetos de Lenin, publicado en Petrogrado en 1920.

J. B.

1. Para más detalles, cf. Iván Matsa, *Iz istórii sovétskoi estetícheskoi mysli*. Moscú, 1967, p. 509.

Publicación original en ruso: Altman, Natán "«Futurizm» i proletárskoye iskusstvo", *Iskusstvo kommuny*, nº 2 (Petrogrado, 15 diciembre 1918), p. 3. Reproducido en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, pp. 167-68. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 47-48.

La nota de J. B. procede de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988 (Traducción del inglés de Paloma Farré). Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Comunismo y futurismo
1919

D8

Víktor Shklovski / Nikolái Púnin

[Nota de la redacción:] A continuación reproducimos el artículo "Sobre arte y revolución" de V. Shklovski, un artículo bastante fuerte por la acusación contenida en él y que resulta interesante no por sus ideas sino por la argumentación que las acompaña.

Sobre arte y revolución
Viktor Shklovskii

"¡Ula, ula, marcianos!" (De *Trompeta de los marcianos*)[1].

Lo que escribo ahora lo escribo con un sentimiento de la mayor disposición amistosa hacia aquellos con quienes discuto.

Pero los errores que se están cometiendo ahora me parecen tan obvios y resultarán tan lamentables para todo el arte, que no es posible guardar silencio.

Considero que el error más grave de los que actualmente escriben sobre arte es la equiparación entre revolución social y revolución de las formas artísticas, que ellos ahora están tratando de evidenciar. Escitas[2], futuristas-comunistas y Proletkult, todos proclaman e insisten machaconamente en lo mismo: a un nuevo mundo, a una nueva ideología de clase, debe corresponder un nuevo arte. La segunda premisa es habitual: nuestro arte es precisamente el nuevo arte que expresa la revolución, la voluntad de una nueva clase y una nueva sensación del mundo. Con frecuencia se alegan las razones más ingenuas: el Proletkult muestra su sintonía con el momento dado mediante el hecho de que hasta los padres de sus poetas eran proletarios; los Escitas exhiben como indicio de la vinculación de sus escritores con el terruño el procedimiento puramente literario de emplear el "lenguaje popular" en la poesía, surgido por la fusión del viejo lenguaje literario con la variedad dialectal urbana, y cuya historia se remonta hasta Leskov, pasando por Remízov; por último, los futuristas, como demostración de su hostilidad orgánica al régimen capitalista, aducen el odio que la burguesía sentía hacia nosotros en los días de nuestra venida al mundo.

Pruebas no muy sólidas, fundamentos débiles para su pretensión de ocupar un lugar en la historia de la revolución social, un lugar que tal vez nosotros no necesitamos más que un apartamento en la avenida Nevski de tres cuartos y un baño necesita la luz del sol.

En todas esas demostraciones hay algo en común: todos sus autores creen que las nuevas formas de la vida cotidiana crean nuevas formas de arte. Es decir, consideran que el arte es una de las funciones de la vida. El resultado es el siguiente: supongamos que los hechos de la vida sean una serie de números; entonces los fenómenos del arte serán como logaritmos de esos números.

Pero es que nosotros, los futuristas, entramos con una nueva bandera: "La nueva forma genera un nuevo contenido". Y es que al arte nosotros lo emancipamos de la vida cotidiana, que en la creación desempeña sólo un papel al llenar las formas, e incluso puede ser expulsada del todo, como hicieron Jlébnikov y Kruchiónij cuando, de acuerdo con Guyau[3], no quisieron llenar "de poesía la distancia entre las rimas" y la llenaron de libres manchas de sonido transmental. Pero los futuristas no hicieron más que tomar plena conciencia de un trabajo de siglos, y en su color nunca se reflejó el color de la bandera sobre la fortaleza de la ciudad.

Si la vida cotidiana y las relaciones productivas influyeran sobre el arte, ¿acaso las tramas no estarían ancladas en el lugar en que se diera la correspondencia con esas relaciones? Pero es que las tramas no tienen hogar.

Si la vida cotidiana se expresara en los cuentos, la ciencia europea no se rompería la cabeza por determinar dónde —en Egipto, la India o Persia— y cuándo se crearon los cuentos de *Las mil y una noches*.

Si los rasgos de estratos y de clases se depositaran en el arte, ¿acaso sería posible que los cuentos folclóricos de la Gran Rusia sobre señores fueran también cuentos folclóricos sobre popes?

Si los rasgos etnográficos se depositaran en el arte, los cuentos folclóricos sobre extranjeros no serían intercambiables, no serían contados por cualquier pueblo dado sobre otro pueblo vecino.

Si el arte fuera tan flexible que pudiera representar los cambios de las condiciones de vida cotidiana, la trama del rapto, que, como reflejan las palabras del esclavo de la comedia *Epitrepontes* de Menandro, ya entonces era una tradición puramente literaria, no habría pervivido hasta Ostrovski y no llenaría la literatura como las hormigas el bosque.

Las nuevas formas en el arte no son para expresar un nuevo contenido, sino para sustituir las viejas formas que dejaron de ser artísticas.

Ya Tolstói decía que ahora no se puede crear con las formas de Gógol y Pushkin porque esas formas ya habían sido halladas.

Ya Aleksandr Veselovski dio inicio a la historia libre de la literatura como historia de la forma literaria.

Y nosotros , los futuristas, estamos ligando nuestra creación a la Tercera Internacional.

Camaradas, eso es una entrega de todas las posiciones, eso es Belinski-Venguérov y la "Historia" de la *intelligentsia* rusa.

El futurismo fue uno de los más puros logros del genio humano. Fue certero: ¡qué alto se elevó la comprensión de las leyes de la libertad de creación! ¿Y acaso no hiere los ojos simplemente esa cola susurrante del editorial periodístico, que ahora le están pegando?

Respuesta

Nikolai Punin

La tesis fundamental del autor: la independencia de la forma artística, el arte por el arte (el idealismo), es una tesis bastante extendida, en particular entre cierta parte de nuestra *intelligentsia*; cierto es que esa no es la *intelligentsia* de Belinski y Venguérov, a la que nos remite el camarada Shklovski, y con la que –de eso ya no cabe duda—se acabó para siempre (ni siquiera es un cadáver, es simplemente polvo); es la *intelligentsia* de Briúsov y Aijenvald la que en verdad todavía hiede como un cadáver. Y el que una persona tan entrañable para nosotros como V. Shklovski, pudiera, aunque fuera por un minuto, acercarse a esa intelectualidad, nos apena, precisamente en virtud de nuestra grandísima disposición amistosa hacia el camarada Shklovski. Nosotros, sin embargo, pensamos que ese acercamiento no es más que el fruto de un malentendido; el artículo presentado nos da razones para pensar así.

En realidad, el camarada Shklovski nos inculpa por lo que no hacíamos ni pensábamos hacer y nos reprende por lo que en esencia no contradice su propia argumentación. Al hablar de las pruebas de nuestra afinidad a la Revolución Comunista, Shklovski escribe: "los futuristas aducen como prueba de su hostilidad orgánica al régimen capitalista el odio que la burguesía sentía hacia nosotros en los días de nuestra venida al mundo".

Nunca y en ninguna parte hemos aducido ese hecho como demostración de nuestra afinidad con el comunismo; en el mejor de los casos, lo señalábamos como cierta confirmación de nuestras premisas creadoras generales. En este momento las palabras del camarada Shklovski suenan hasta irónicas. No sé si él conoce la persecución organizada contra el futurismo por algunos comunistas de Moscú. Nosotros la conocemos; nos acostumbramos a eso. Nos perseguían y nos perseguirán no porque seamos antiburgueses o, por el contrario, burgueses, sino porque poseemos el don de la creación, y ninguna mediocridad, aunque sea archicomunista, puede soportarnos. Y en lo que concierne a nuestras "pruebas", son de un orden completamente distinto y se derivan de todo el sistema de nuestra visión del mundo; son innumerables, son precisamente nuestra vida, nuestras manos, nuestro trabajo.

Ante todo, somos materialistas, y bajo ese aspecto el camarada Shklovski tiene razón al acusarnos de hostilidad al idealismo. Sí, no reconocemos el arte fuera de la vida, como tampoco reconocemos el arte como una de las funciones de la vida. No consideramos que en el principio fue creada la tierra, y el arte en forma de Espíritu Divino flotaba por encima de la tierra y, separando la luz de las tinieblas y generando las criaturas terrestres, puso en orden la tierra. El arte es forma (ser), como igualmente son forma la teoría socialista y la revolución comunista. El arte, además, es la forma más sintética y por ello tal vez la más poderosa. Al hablar sobre el futurismo, siempre hablábamos de poder. Además, ya hemos señalado que el futurismo es una corrección al comunismo, puesto que el futurismo no es sólo un movimiento artístico, sino todo un sistema de formas (cf. *Arte de la comuna*). Y ahora incluso estamos dispuestos a afirmar que el comunismo como teoría de la cultura no puede existir sin el futurismo, como no puede existir la noche de ayer sin el recuerdo que de ella tenemos hoy.

Si hay que buscar demostraciones objetivas de nuestra afinidad con el comunismo, están precisamente en ese punto de vista materialista con todas sus posibles conclusiones: mecanización de la vida, colectivismo, determinismo, organización planificada de la cultura y, lo que es especialmente importante, creación, porque creemos que la creación es el fundamento esencial que en este momento enlaza el futurismo con el comunismo.

No hay ahora otros movimientos, además del socialista y el futurista, que tengan en cuenta el futuro, y no hay otros métodos, además de los métodos del comunismo y el futurismo, que con tal plenitud de tensión creadora marchen hacia ese futuro.

He aquí que precisamente esa creación, esa unidad del punto de vista materialista, el colectivismo, los métodos mismos de las invenciones, son lo que principalmente nos acerca a la revolución comunista, precisamente a la revolución, lo subrayo, y no a la vida cotidiana soviética existente. En lo que concierne a esta última (la vida cotidiana, pero no el ser), nos importa tan poco como –según la excelente expresión de Shklovski—a la luz solar un apartamento en la avenida Nevski, y en eso está nuestra divergencia más aguda también con los Escitas y con el Proletkult. Los Escitas y el Proletkult –no sé cuál de ellos más—son organizaciones típicas de la *intelligentsia*, y por ello de la vida cotidiana; los primeros eran una supervivencia de la superada vida cotidiana intelectual del siglo XIX; los segundos, intelectuales del día de hoy que ya lograron olvidar en gran medida que sus padres eran proletarios.

Nuestra lucha se reduce principalmente a la lucha con la vida cotidiana. ¿Acaso no gritamos… y no condenamos la manía del tema (*siuzhetchina*) y el pasotismo de algunos de nuestros contemporáneos? ¿no luchamos con diferentes clases de uniones supuestamente profesionales de artistas, considerándolas –y no nos retractamos de eso— organizaciones típicamente contrarrevolucionarias? ¿no nos odian ahora por habernos mofado de la vida cotidiana soviética y haber luchado contra ella, como luchamos siempre con toda clase de vida cotidiana? Porque la vida cotidiana es, por su esencia, diametralmente opuesta a la creación; la vida cotidiana es veneno de cadáver, es escoria, es un muerto abandonado por la vida, es el tieso tejido necrosado que, como un rastro, queda tras la humanidad y con mil manos nos arrastra al ayer. ¿Cómo después de eso podemos pensar que las nuevas formas de la vida cotidiana crean nuevas formas de arte? Y no sólo nosotros: ¿cómo puede pensar eso cualquier genuino comunista? Y si, a pesar de todo, aparece en nuestro camino creador uno que piense así, le gritaremos también: "camarada, es que eso es entregar todas las posiciones, eso es Belinski-Venguérov y la 'Historia' de la *intelligentsia* rusa". Para nosotros por igual —tanto para los comunistas como para los futuristas— "la nueva forma genera un nuevo contenido", porque la forma –ser determina la conciencia y no a la inversa (K. Marx). Así pues, la argumentación del camarada Shklovski no contradice nuestras tesis. Sin embargo, ¿por qué Shklovski moviliza esa argumentación contra nosotros? He aquí por qué.

El camarada Shklovski escribe: "Y nosotros, los futuristas, estamos ligando nuestro arte[4] a la Tercera Internacional" , y en eso el camarada Shklovski ve un delito. Un delito, ya que la Internacional, en opinión del camarada Shklovski, es una forma de la vida cotidiana, como también la revolución, como en general todo el socialismo. En lo que concierne al socialismo y la revolución, estamos dispuestos a estar de acuerdo con que en las manos de los Kerenskis, Sheidemans y Kaustkys tal vez realmente se volvieron vida cotidiana, pero sólo en esas manos muertas; en cambio, en las manos de los comunistas y en la forma de la Internacional por ahora todavía no son vida cotidiana, aunque en los últimos tiempos en algunas partes empezaron a aparecer rasgos de vida cotidiana hasta en la conciencia comunista. Al horrorizarse ante el acto de la unión del arte con la Internacional, el camarada Shklovski sólo dio muestra de su desconocimiento sobre la Internacional.

La Internacional es la misma "forma futurista" que cualquier otra nueva forma creadora-[adjetivo ilegible]. El movimiento obrero se caracteriza por aspirar a la creación de una cultura extra-clasista, pero precisamente esa aspiración es la menos típica desde el punto de vista de la vida cotidiana. Todos esos ejemplos de "tramas" que aduce el camarada Shklovski, nos convencen de que todos los movimientos políticos que hasta ahora han sido, en cuanto movimientos en mayor o menor medida de la vida cotidiana, estaban en contradicción con la naturaleza de la creación artística, pero que el movimiento obrero es el primer movimiento político que se ha saltado el nacionalismo, y, junto con él , también la vida cotidiana, y que ya sólo por eso no contradice la creación artística.

Las tramas no tienen hogar, ¿y acaso no carece de hogar el proletariado? ¿Acaso la Internacional Comunista, la tercera, no es la forma que todavía creará su contenido? Pregunto: ¿qué diferencia hay entre la Tercera Internacional, el relieve de Tatlin y *Trompeta de los marcianos* de Jlébnikov? Para mí, ninguna. Tanto la primera como el segundo y el tercero son formas nuevas con las que se alegra y juega, y después aplica, la humanidad[5]. El futuro les pertenece, el futuro pertenece a todos los que están con ellos: precisamente eso es el futurismo…

Más aún, la Tercera Internacional, desarrollando una orientación de la segunda, y en especial de la primera, precisamente nos saca de esos "ejes del espacio" en que la gente del pasado construía sus Estados. Los territorios espaciales nacionales se derrumban, surgen territorios del tiempo en un espacio nivelado único, cubierto por el proletariado internacional. ¿Acaso eso no es una forma nueva, no es *nuestra* forma futurista?

Entretanto, precisamente esa forma, de la que no tiene conciencia el camarada Shklovski, lo condujo a arremeter contra nosotros por haber entregado las posiciones. Esa acusación, al fin y al cabo, no es un juego de niños, y nos sentiríamos realmente en un apuro si esa acusación no hubiera sido argumentada con premisas que en ninguna medida nos contradicen. Esta última circunstancia sugirió que todo el asunto consiste en un malentendido. El camarada Shklovski estaba mal informado sobre los argumentos que tenemos para la ecuación, sin tener clara conciencia del significado de las palabras vida cotidiana y forma (ser), y no sabía qué es la Tercera Internacional.

Espero que con esto se acabe todo.

1. Shklovski cita aquí un poema de Jlébnikov que hace referencia al sonido emitido por los marcianos en *La Guerra de los mundos* de H. G. Wells [N. del T.].
2. Alude al grupo literario ruso (1917-1918) que adoptó ese nombre, bajo el que publicó dos recopilaciones. Encabezado por R. Ivánov-Razúmnik, incluyó a figuras como A. Biéliy, A. Blok y S. Yesénin. Defendían lo que se ha llamado una concepción "asiática" de la Revolución Rusa, y se definían "como escitas, perdidos en una multitud que nos es ajena, separados del vasto espacio natal" [N. del T.].
3. Se trata del filósofo francés Jean-Marie Guyau (1854–1888), muy leído entonces [N. del T.].
4. Aquí Punin cita inexactamente a Shklovski; en vez de "arte" (*iskusstvo*), Shklovski había escrito "creación" (*tvórchestvo*) [N. del T.].
5. "*novye formy* (…) *kotorye primeniaiut chelovechestvo*" significa literalmente "nuevas formas […] que aplican la humanidad". Dado que en el texto hay varias erratas, podemos suponer que aquí, en vez de "*primeniaut*" (aplican), debía decir "*primeniaet*" (aplica) [N. del T.].

Publicación original en ruso: "Kommunizm i Futurizm", *Iskusstvo kommuny*, nº 17 (30 marzo 1919), pp. 2-3. Este título común englobaba el texto de Víktor Shklovski, "Ob iskusstve i revoliútsii", y la respuesta de N. Púnin (p. 3). Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 52-56.

Traducción de los textos originales rusos de Desiderio Navarro.

Sobre el museo
1919



Kasimir Malévich

El centro de la vida política se ha desplazado a Rusia.

Aquí se ha formado un gran tórax, contra el que se estrella todo el poder de los demás Estados con sus viejos valores[1].

De aquí emana y se proyecta el nuevo conocimiento de la criatura a todos los lugares del mundo y hacia aquí, hacia el centro, desde sus escondrijos y trincheras, los representantes de la vieja cultura acercan sus roídos dientes a fin de arrancar y apropiarse de un trozo de los bajos del nuevo abrigo.

Un centro idéntico a este debe formarse también en el campo del arte y la creatividad[2].

Aquí se encuentra el eje de rotación creativo, aquí deberá surgir la nueva cultura de la modernidad, sin limosnas a lo antiguo.

Aquí, en este nuevo polo de pálpito vital, deberán confluir todos los innovadores que quieran participar en la creatividad mundial.

Los innovadores de la modernidad deberán instaurar una nueva época, sin que ninguna de sus aristas roce lo viejo.

Y el brusco reborde que diferencia nuestra época de la pasada debemos identificarlo en lo "efímero", la instantaneidad de la carrera creativa, la rápida mutación de las formas; no en el estancamiento, sino en el crecimiento frenético.

Porque en nuestra época no existe el valor definitivo y nada se construye sobre los cimientos de una fortaleza secular.

Cuanto más sólido sea el cerco, tanto más desesperada será la situación de nuestra voluntad, que, junto con el tiempo, se afanará en destruir todo aquello que la razón aherrojó durante muchos años.

Seguimos sin poder superar las pirámides egipcias. El bagaje de la antigüedad sigue enhiesto en cada uno de nosotros, como la espina de la vieja sabiduría, y la preocupación por su integridad es una pérdida de tiempo, además de resultar grotesca para aquellos que, inmersos en el torbellino de los nuevos tiempos, navegamos sobre las nubes en la pantalla azul del cielo.

Nuestra sabiduría se apresura a sumergirse en las inexploradas simas del espacio, buscando para sí en sus profundidades un lugar donde pernoctar.

El cuerpo elástico de la hélice se libera con dificultad del abrazo del viejo planeta Tierra, mientras la pesada herencia de nuestras abuelas y abuelos lastra en exceso los brazos de sus aspas.

¿Necesitamos acaso a Rubens o la pirámide de Keops, necesitamos a la lasciva Venus[3] de piloto en las cimas de nuestro nuevo conocimiento?

¿Necesitamos los viejos moldes de las ciudades de arcilla, apuntaladas por las escarpias de los colonos griegos?

¿Necesitamos la firme rúbrica de la mano de esa anciana muerta, la arquitectura greco-romana, para poder transformar el hormigón y los metales modernos en achaparradas casas de beneficencia?

¿Necesitamos acaso los templos levantados en honor de Cristo[4], cuando la vida hace tiempo que se escapó entre el rumor de las bóvedas y el humo negro de las velas y la cúpula de cualquier iglesia es una bagatela en comparación con cualquier depósito construido con millones de vigas de cemento?

¿Necesita la sabiduría de nuestra modernidad a quien hace un agujero en esa pantalla azul cielo[5] y, escapándose por él, emprende para siempre un nuevo y eterno viaje?

¿Necesita la tiara del Papa de Roma una locomotora de doce pares de ruedas, que recorra el globo terráqueo como un rayo y desee despegar de su espalda?

¿Necesitamos acaso un armario para guardar los galones de los trajes antiguos, cuando los nuevos sastres cosen con metal la ropa de la contemporaneidad?

¿Necesito las virutas de sebo de antaño, cuando llevo en mi cabeza una lámpara eléctrica y varios telescopios?

Nada necesita la contemporaneidad que no sea aquello que le pertenece, y sólo le pertenece aquello que crece sobre sus propios hombros.

Y el arte, grande y sabio, que siempre ha representado los rostros y los acontecimientos de las personas más sabias, yace ahora sepultado por la contemporaneidad.

Nuestra contemporaneidad sólo necesita una intensa energía vital; necesita unos puentes de hierro sobrevolados y, además, unos semáforos de luces en su nuevo camino.

Debemos erigir la creatividad sobre estos fundamentos, dejando tras nosotros un camino de tierra quemada.

¡Basta ya de reptar por los corredores del tiempo ya vivido! ¡Ya está bien de perder el tiempo haciendo inventarios de nuestras propiedades! ¡Basta ya de instalar casas de empeños en el cementerio de Vagankovo[6]! ¡Dejemos de entonar réquiems!... ¡Nada de eso resucitará de nuevo!

La vida sabe lo que hace y, si ella se afana en destruir, no hay que tratar de impedírselo, pues los obstáculos que pongamos impedirán que nos hagamos una nueva idea de la nueva vida que está surgiendo.

La modernidad ha inventado el crematorio para los muertos[7], y cada muerto está más vivo que cualquier retrato mal pintado.

Cuando incineramos un cadáver obtenemos un gramo de cenizas. Por consiguiente, un solo estante de una farmacia podría albergar miles de cementerios.

Podríamos hacerle una concesión a los conservacionistas: permitirles que incineren las épocas pasadas como si fueran muertos y que monten una farmacia.

El objetivo es sólo uno, incluso en el caso de que consideremos las cenizas de Rubens como una obra de arte: a cualquier hombre le surgen un montón de ideas, quizá mucho más ingeniosas que una imagen real (y además se necesita mucho menos espacio).

Nuestra contemporaneidad debe tener un lema: "todo lo que hacemos lo hacemos para el crematorio"

El Museo Contemporáneo está integrado por un conjunto de proyectos de la modernidad, y sólo aquellos proyectos que pueden ser empleados en la estructura de la vida o en los que aparezcan fundamentos de nuevas formas pueden ser conservados para la posteridad.

Si lleváramos tractores y automóviles a una aldea apartada y también levantáramos las correspondientes escuelas de aprendizaje, apenas resultaría necesario organizar por allí cursos para conducir *telegas*[8].

Si, empleando los modernos medios técnicos, podemos construir y dotar un edificio de tres pisos en cualquier aldea en el corto plazo de una semana, no tiene ningún sentido seguir utilizando los antiguos procedimientos de construcción.

Y posiblemente la aldea se decidiera por levantar casas pre-construidas, antes que ir al bosque a talar árboles para construir más isbas.

Por consiguiente, es necesario asociar indisolublemente lo vivo con la vida o el museo que guarde ese tipo de arte.

Existe una forma de vida que, una vez agotada, se reencarna en otra forma de vida o sustituye con materia viva la parte que tiene muerta.

No pudimos conservar las antiguas construcciones de Moscú bajo una campana de cristal y nos contentamos con dibujar unos bosquejos de aquellos edificios; en cambio la vida no repara en construir rascacielos, y rascacielos cada vez más modernos, y los seguirá construyendo hasta que sus tejados rocen la luna.

¿Entonces, qué representan en sí mismos la pequeña isba de Godunov o el palacio de Marfa?

Es posible que lamentemos mucho más el desprendimiento de una tuerca que la demolición de la catedral de San Basilio.

No merece la pena preocuparse de lo ya muerto.

En nuestra contemporaneidad coexisten los activos y los conservadores. Dos polos contrapuestos. A pesar de que en la naturaleza los dos polos se mantienen juntos, para nosotros ese hecho no tiene valor de ley.

Los vivos o activos deben romper esa amistad y hacer aquello que necesita nuestra vida creativa, siendo tan despiadados en este aspecto como el tiempo o la vida misma.

La vida ha quitado la tutela de la contemporaneidad —y de todo aquello que ellos no hayan conservado— de las manos de los museólogos. Nosotros podemos reunirla, como elemento vivo que es, y conectarla directamente con la vida, sin dar a nadie la oportunidad de conservarla.

¿Para qué necesitamos la manufactura de los Baránov[9], cuando tenemos a nuestra disposición la fábrica "Textil", que ha absorbido, como si de un crematorio se tratara, todos los servicios y honores que nos proporcionaban las viejas manufacturas?

Yo no sé si las nuevas generaciones llorarán la ruina y desaparición de las antiguas manufacturas.

La trayectoria de la sección de arte[10] transcurre por el volumen y el color, a través de lo material y lo inmaterial, y la conjunción de ambos elementos llenan la vida de formas.

En la calle y en nuestra casa, en el exterior y en nuestro interior, de ahí procede todo lo vivo y en eso consiste todo nuestro museo de la vida.

Soy de la opinión de que no es necesario construir sarcófagos para guardar en ellos nuestros valores artísticos. No hay necesidad de levantar una Meca para que la gente se postre ante ella[11].

Necesitamos la creatividad y también la fábrica que produzca y fabrique artículos, para luego extenderlas y llevarlas por todo el mundo, como si prolongáramos las vías del ferrocarril.

Toda reunión o colección de antiguallas acarrea un perjuicio. Yo estoy convencido de que, si el llamado "estilo ruso" hubiera sido destruido a su tiempo, se hubiera construido un auténtico edificio moderno en lugar de la casa de beneficencia de la estación de Kazán[12].

Los conservadores cuidan y se preocupan de lo viejo y yo no niego que quizá algún retal antiguo se adapte a la modernidad o, dicho de otro modo, se acople a la espalda de la modernidad como un elemento ajeno.

Pero nosotros no debemos permitir que nuestras espaldas sirvan de plataforma para los viejos tiempos.

Nuestro cometido consiste en avanzar hacia los nuevos tiempos, promover lo nuevo. Nosotros no estamos hechos para vivir en los museos. Nuestro camino yace en el espacio y el tiempo, pero no está encerrado en la maleta de lo caduco o lo muerto.

Y aunque ello nos suponga renunciar a coleccionar objetos valiosos, más fácil resultará para nosotros embarcarnos en el torbellino de la vida.

Nuestro trabajo no consiste en fotografiar las huellas. Para eso ya están los fotógrafos.

En lugar de guardar y coleccionar todo tipo de antiguallas, lo necesario es montar y desarrollar un laboratorio estructural mundial de la creación y la construcción, de cuyo

tronco surjan los artistas de las formas vivas y no de las imágenes muertas del arte de nuestros predecesores.

¡Que los conservadores viajen a provincias con su equipaje mortecino de Cupidos lascivos de Rubens o el Greco, que durante tanto tiempo adornaron las paredes de las antiguas casas de lenocinio!

Ya estamos nosotros para llevar allí la electricidad, los juegos de luces y las vigas de hormigón doble T.

---

1. Las nuevas traducciones de Malévich sirven, entre otras cosas, para reproducir lo más fielmente posible su estilo lapidario, realmente abrupto y no pocas veces inmanejable, también en ruso, aunque no era su lengua materna. Cf. información detallada sobre el estilo de Malévich y su trasfondo lingüístico-cultural en A. H.-L., "Vom Pintsel zur Feder und zurück. Malevičs suprematistische Schriften", en K. Malévich, *Gott ist nicht gestürzt!*, pp. 7-40 [N. de Aage Hansen-Löve].
2. La cuestión de cómo había que tratar la herencia artística y cultural de la época prerrevolucionaria era inseparable de la problemática de la organización de (nuevos) museos. Ya en junio de 1918 Malévich fue nombrado miembro de la Comisión Museística del Colegio Artístico del Departamento de Arte del Narkompros (junto con Vladímir E. Tatlin y el escultor Borís D. Koroliov). En febrero de 1919 Malévich participó en la primera conferencia de esta organización sobre cuestiones museísticas, celebrada en Petrogrado (cf. al respecto la breve nota en K. Malévich, *Gesammelte Werke*, vol. I, p. 351, que, por lo demás, incluye la tímida indicación, no comentada más en detalle, de que la aportación de Malévich estaba escrita desde una "postura futurista-nihilista"). Por tanto, es evidente que el anarquismo radical de aquel periodo del pensamiento artístico de Malévich (probablemente sólo unos meses) fue tan sólo algo episódico –aunque característico– y esencialmente diferente de sus planteamientos de años posteriores. Ahora bien, la crítica fundamental de Malévich a una concepción del arte cada vez más conservadora por parte del partido y de la burocracia cultural, así como su actitud abiertamente antivanguardista (que reflejaba en buena medida la del propio Lenin), siguió vigente hasta el final. Sobre la concepción del arte de Lenin y su crítica al futurismo cf. K. Eimermacher (ed.), *Dokumente*, pp. 22 ss., 95 ss. Por el contrario, Borís Groys ha citado justamente este panfleto de Malévich sobre los museos como la prueba principal de que, al igual que la vanguardia en su totalidad, él también había exigido, incluso promovido, la destrucción física del arte y de la cultura junto con los elementos que los sustentan (Borís Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin – Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion.* Múnich; Viena, 1988, pp. 20-25; Id., "Der Kampf gegen das Museum oder die Präsentation der Kunst im totalitären Raum", en Id., *Die Erfindung Russlands*. Múnich, 1995, pp. 120-142). Según Malévich, la tradición debe dejarse al olvido para que "los innovadores de la época moderna" participen sin preocupación alguna en su "carrera creadora" y, con un "rápido salto hacia delante, puedan crear nuevas formas que ya no tengan el más mínimo punto de contacto con los viejos tiempos" (cit. según Felix Philipp Ingold, "Der Autor im Flug. Daedalus und Ikarus", en *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*. Múnich, 1992, p. 43). A pesar de todas las diferencias con Marinetti, la crítica a los museos era común a ambas vanguardias - cf. F. T. Marinetti "Manifest des Futurismus", 1909, en U. Apollonio (ed.), *Der Futurismus*, p. 34: "queremos destruir los museos, las bibliotecas y las academias de todo tipo..." [N. de Aage Hansen-Löve].
3. Llama la atención la crítica repetida de Malévich no sólo a la pervivencia del arte antiguo en su totalidad sino también a su carácter obsceno, pornográfico incluso, cuando habla de la "impúdica Venus": "Pero la sociedad aún no había tenido tiempo de abandonar el amor por los coches de caballos cuando el inventor ya estaba presentando un nuevo plan: el avión, el dirigible. La sociedad no se había divertido todavía lo suficiente con las representaciones de Venus de las piezas estilo imperio y del Renacimiento al estilo ruso cuando el inventor artístico ya estaba asestando un nuevo golpe por la espalda al atónito burgués con una realidad nueva" (K. Malévich, "Die zeitgenössische Kunst" (1923), en *Gott ist nicht gestürzt!*, p. 159; cf. también ibíd., pp. 171 ss.) [N. de Aage Hansen-Löve].
4. La postura ambivalente de Malévich respecto a la religión y, sobre todo, al cristianismo, no estaba en absoluto en consonancia con la propaganda atea de entonces, como evidencian los escritos de aquellos años, sobre todo el opúsculo publicado en Vitebsk, *Gott ist nicht gestürzt. Kunst, Kirche, Fabrik* (1922; traducción al alemán en K. M., *Gott ist nicht gestürzt!*, pp. 64-106). Las siguientes líneas, enmarcadas en ese mismo contexto, muestran la precaución con que Malévich aborda la cuestión de Dios: "Llega un nuevo mundo, sus organismos no tienen alma, entendimiento ni voluntad, pero son poderosos y fuertes. Son ajenos a Dios y a la Iglesia y a todas las religiones, viven y respiran, pero su pecho no se mueve y su corazón no late y el cerebro instalado en su cuerpo los mueve y se mueve con una fuerza nueva; de momento considero esa fuerza que reemplaza al espíritu como un dinamismo...". (Cartas de Malévich a Mijaíl O. Gershenzón, ibíd., p. 336) [N. de Aage Hansen-Löve].
5. El espacio-mundo es el no-lugar del blanco que resulta invisible/inefable y absolutamente no terrenal detrás del azul del firmamento (y del verde de la carne-tierra-naturaleza). No es la primera vez que Malévich recurre aquí al motivo de la ventana para explicar el carácter absoluto del más allá en la ventana-cuadro: "El análisis del lienzo nos permite ver en él ante todo una ventana a través de la cual constatamos la vida. El lienzo suprematista representa el espacio blanco pero no el azul. El motivo es evidente –el azul no permite hacerse una idea real de lo infinito. Los rayos visuales chocan contra una cúpula, por así decirlo, y no pueden adentrarse en lo infinito. El blanco infinito suprematista permite avanzar al rayo visual sin tropezar con ninguna barrera". (K. Malévich, *Gesammelte Werke*, vol. I, p. 186, cit. en Hans-Peter Riese, *Kasimir Malewitsch*. Hamburgo: Reinbek, 1999, p. 86). También en la mitopoética de Andréi Biéliy la esfera natural como "mundo verde" se opone radicalmente al cosmos con su simbolismo cromático metafísico (celeste y violeta entre otros) (cf. al respecto M. Mayr, *Ut pictura descriptio?*, pp. 352 ss., y A. H.-L., *Der russische Symbolismus*, vol. II, p. 614 (sobre el color natural "verde"). [N. de Aage Hansen-Löve].
6. El cementerio Vagankovo, situado en el noroeste de la ciudad, es uno de los más grandes de Moscú. Inaugurado a raíz de la epidemia de peste de 1711, en él está enterrado el poeta Serguéi Yesénin [N. del T.].
7. En los años 10 y 20 el motivo de la "condición viva de los muertos" estaba estrechamente vinculado con la más radical de todas las utopías, la de los "inmortalistas", que ansiaban encontrar un método científicamente fundado para la resurrección física de todos los muertos. Todos estos planteamientos eran deudores del filósofo Nikolái Fiódorov, cuyas ideas sobre la reelaboración de la naturaleza y también sobre la superación de la fuerza de la gravedad y la mortalidad habían dejado una profunda huella tanto en el biocosmismo de los años 20 como en Malévich. Cf. al respecto: M. Hagemeister, *Nikolaj Fedorov*; A. H.-L. *Die Kunst ist nicht gestürzt*, pp. 329 ss., 380 ss.; Irene Masing-Delić, *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford, 1992; Id., "The Transfiguration of Cannibals. Fedorov and the Avant-Garde", en John E. Bowlt y Olga Matich (eds.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford, 1996, pp. 17-36 [N. de Aage Hansen-Löve].
8. Carros de cuatro ruedas que se usaban en la Rusia rural para el transporte de mercancías [N. del T.].
9. Las manufacturas Baranov –como la artesanía artística en el modernismo ruso en general– tuvieron su importancia; también por lo que respecta a los posteriores esfuerzos de la vanguardia artística rusa por vincular entre sí artesanía artística, técnica y producción en masa. Cf. al respecto: I. Yasinskaya, *Russische Textildrucke der 20er-und 30er-Jahre*. Tubinga, 1983 [N. de Aage Hansen-Löve].
10. El departamento "IZO" (*Izobrazitel'noe iskusstvo*), es decir, el departamento de arte del Comisariado del Pueblo para la Educación, fue dirigido por Malévich, entre otros. Cf. también H. Ga ner y E. Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, pp. 41 ss. [N. de Aage Hansen-Löve].
11. Unos años más tarde (1924) encontramos una crítica comparable del culto a los muertos a raíz de la controversia de Malévich sobre el culto a los muertos y a la personalidad en el caso de Lenin [N. de Aage Hansen-Löve].
12. Con su ornamentalismo historizante, la "estación de Kazan" en Moscú, obra de Schúsev, era para la vanguardia el muy citado espectro de una Restauración que volvía a cobrar fuerza en el arte. Cf. al respecto I. Azizián, I. A. Dobrítsyna, G. S. Lébedeva, *Teóriya kompozítsii kak poétika arjitekturi*. Moscú, 2002, p. 130 [N. de Aage Hansen-Löve].

Publicación original en ruso: Malévich, Kasimir, "O muzéye", *Iskusstvo kommuny*, nº 13 (1919); reeditado en Malévich, Kasimir, *Sobrániye sochineni v piatí tomáj* (ed. de Aleksandra Shatskij). Moscú: Guiléia, 1995, 5 vols., vol 1: *Statí, manifesty, teoretícheskiye sochinéniya i dr. raboty. 1913–1929*, pp. 132-135.

Para la traducción alemana cf. Groys, Borís y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde.* Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 203-210, de donde están tomadas las anotaciones (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil). Existe una traducción española cf. VV. AA., *Escritos de Malevich* (ed. de André Nakov, trad. de Miguel Etayo). Madrid: Síntesis, 2008, pp. 305-313.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Komfut. Declaración programática
1919

D10

COMUNISTAS – FUTURISTAS
¡Proletarios de todo el mundo, uníos!

En la Agrupación del Distrito de Viborg del Partido Comunista Ruso (bolchevique) en San Petersburgo se ha constituido el Colectivo de Comunistas – Futuristas: "Kom-Fut"

En las dos primeras asambleas organizativas, los días 13 y 19 de este mes, fueron redactados y aprobados la Declaración programática y el esquema organizativo.

Se establecieron las tareas prácticas inmediatas y la responsabilidad de su ejecución se repartió entre los distintos miembros del Colectivo.

DECLARACIÓN PROGRAMÁTICA

El régimen comunista exige una conciencia comunista. Todas las formas de la vida social, la moral, la filosofía y el arte deben ser reelaboradas sobre principios comunistas. Sin esto es imposible que siga desarrollándose nuestra revolución comunista.

Los órganos culturales y formativos de los órganos del poder comunista dejan translucir en su actividad una absoluta incomprensión de las tareas revolucionarias que se le han asignado. La ideología social-demócrata, amalgamada a toda prisa, no es capaz de contrarrestar la experiencia multisecular de los ideólogos burgueses, que explotan en su interés las organizaciones culturales y formativas proletarias.

Bajo la apariencia de verdades inmutables, se presenta a las masas el estudio de la falsa doctrina de Dios.

Bajo la apariencia de verdades comunes a todos los hombres, se presenta a las masas la moral de los explotadores.

Bajo la apariencia de leyes seculares de la belleza, se presenta a las masas el gusto pervertido de los estupradores.

Por todo ello:

Es imprescindible comenzar de inmediato la construcción de nuestra ideología comunista.

Es imprescindible declarar una guerra sin cuartel a todas las falsas ideologías del pasado burgués.

Es imprescindible someter los órganos culturales y formativos soviéticos a una nueva dirección, que a partir de ahora se alimente sólo de la ideología cultural comunista.

Es imprescindible abandonar resueltamente, en el campo cultural y también en el artístico, todas esas ilusiones democráticas que ocultan abundantes reminiscencias y prejuicios burgueses.

Es imprescindible convocar e incitar a las masas a que alcancen su independencia creativa.

ESTATUTOS

1. Podrá ser miembro de este colectivo cualquier afiliado del Partido Comunista Ruso (bolchevique) que acepte el programa cultural e ideológico del Colectivo y sus Estatutos, y que esté dispuesto a participar activamente en su trabajo.
2. Cada persona que ingrese en el Colectivo deberá estudiar las bases programáticas culturales de la ideología comunista, impartidas por la escuela partidista del Colectivo. Durante la duración del curso escolar, sus alumnos serán considerados como candidatos a miembros del Colectivo.
3. Los nuevos candidatos y miembros del Colectivo deberán ser confirmados por su Asamblea General.
4. Cada miembro del Colectivo deberá adecuarse en su trabajo a lo que dicten las resoluciones y la Dirección del Colectivo, ejercida por la Asamblea General o Presídium.
5. Cada persona que deje de ser miembro del Partido Comunista Ruso (bolchevique) dejará automáticamente también de ser miembro del Colectivo.
6. Será la Asamblea General la competente para resolver la exclusión de un miembro del Colectivo, previa propuesta del Presídium o de al menos tres miembros del Colectivo.

—

Como Presidente del Colectivo y organizador responsable del mismo ha sido nombrado el camarada Kushner y como Secretario el camarada Natanson.

De la organización y dirección de la Escuela de ideología cultural comunista ha sido encargado el camarada Brik.

La organización de la actividad literaria y editorial del Colectivo ha sido depositada sobre el camarada Kushner.

La difusión de la producción literaria y teórica del Colectivo será competencia del camarada Krasavin.

El camarada Natanson será el responsable del trabajo organizativo relacionado con la agitación y la propaganda oral.

La creación y organización de la Oficina del Colectivo se encarga al camarada Mushtakov.

El órgano colegial integrado por los camaradas responsables de una y otra rama de actividad del Colectivo conforma el Comité Ejecutivo del mismo.

En las próximas asambleas se dará lectura y se debatirán una serie de importantes informes sobre cuestiones básicas y prácticas del Colectivo.

Toda la información sobre el Colectivo Kom-Fut se podrá obtener en el Despacho del mismo, con el camarada Mushtakov a la cabeza, que se ubica en el callejón Lománsky (del lado del distrito Viborg), nº 17, 4º piso. Tel: 4-11-93.

Komfut (una abreviatura de comunistas y futuristas) se organizó oficialmente en Petrogrado en enero de 1919 como un acto de oposición a los futuristas italianos, cada vez más vinculados al fascismo. De acuerdo con el código de la organización, los aspirantes a formar parte de ella tenían que pertenecer al Partido Comunista Ruso (bolchevique) y tenían que dominar los principios de la "ideología cultural comunista" esclarecidos en la escuela de la propia sociedad. Miembros destacados de Komfut eran Borís Kushner (presidente), Osip Brik (jefe de la escuela ideológica cultural), Natán Altman, Vladímir Mayakovski y David Shtérenberg. Komfut preparó varios folletos para publicación, entre los que cabe destacar "La cultura del comunismo", "Futurismo y comunismo", "Inspiración" y "Belleza" pero, al parecer, ninguno llegó a publicarse.

El texto de esta pieza, "Prográmnaya deklarátsiya", aparece en *Iskusstvo kommuny*. Un segundo manifiesto de Komfut, en el que se detallaban propuestas de conferencias y publicaciones, se publicó en *Iskusstvo kommuny*, nº 9 (2 febrero, 1919), p. 3. Las intenciones destructivas e incluso anárquicas de Komfut —aunque fueran defendidas inmediatamente después de 1917 por muchos artistas de izquierdas, incluido Kasimir Malévich— por supuesto no eran compartidas por Lenin o Anatoli Lunacharski, quienes creían que, en su gran mayoría, debía conservarse la herencia cultural anterior a la Revolución. En su rechazo hacia el arte burgués, Komfut era próximo a Proletkult, a pesar de que la política radicalmente proletaria del último excluía la idea de una ulterior fusión ideológica esencial de los dos grupos. Los artículos de 1918-19 de Altman, Kushner y Nikolái Púnin se pueden considerar, en muchos casos, como manifiestos de Komfut.

J. B.

Publicación original en ruso: "Komfut (Kommunisty – Futuristy). Prográmnaya deklarátsiya", *Iskusstvo kommuny*, nº 8 (Petrogrado, 26 enero 1919), p. 3. Reproducido en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, pp. 159-160. Para la traducción inglesa cf. John E. Bowlt (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp. 164-166, de donde procede la nota de J. B. (Traducción del inglés de Paloma Farré). Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

"La obra de arte divina" (Polémica) 1919



Borís Kushner

Creíamos que el arte era belleza.

Definimos el arte como entendimiento y comprensión.

Como revelación, encarnación y transformación.

En las cabezas vacías, en las mentes ofuscadas, el arte se instaló sólidamente como un gran Dios inmutable.

A su servicio estaban otros diosecillos menores: el éxtasis, la intuición y la inspiración.

A lo largo de todo el proceso histórico recorrido por la humanidad, mientras el poder, la violencia y la opresión fueron pasando, por este orden, a manos de todo tipo de democracias, aristocracias y regímenes burgueses, nadie se atrevió siquiera a presuponer que el arte fuera simplemente un trabajo: ¡habilidad, oficio y magisterio!

Al rey Salomón el arte se le presentaba bajo la forma de su propia y real sabiduría.

A los señores feudales de armaduras de hierro, el arte les servía como el cuerno victorioso de Rolando. O le asustaba cuando adoptaba la forma de monje negro, siempre poderoso con su gran arma, que no era de hierro.

En el albor de sus fuerzas, la burguesía despreciaba la sabiduría, el espíritu de triunfo y el misterio.

Cegada por el fulgor de su poder y su gloria, le atormentaba la insaciable codicia, la eterna manía de acaparar y acumular riquezas.

El comerciante y el fabricante se enroscaron con su gran codicia alrededor del globo terráqueo como una serpiente pitón, y comenzaron a engullir en sus entrañas todo el visible y centelleante mundo de las cosas.

La burguesía iba adquiriendo.

Todo se convirtió en propiedad suya, todo estaba a su servicio.

Pero he aquí que en su mágico progreso se topó con un obstáculo.

Ni la Naturaleza, ni el mundo de las cosas invisibles, ni el universo inconmensurable, ni el cielo, ni las estrellas, ni los abismos pueden ser comprados. Son inaccesibles a la posesión personal, no pueden transformarse en propiedad privada.

Y entonces un sentimiento de insatisfacción, de gélido vacío, fue infiltrándose lentamente en el sensible corazón de la burguesía. Una especie de hambre insaciable comenzó a corroerlo.

El propietario, ofendido tan injustamente por esa desgarradora tristeza, y el industrial, martirizado por esa misma amarga desilusión, comprendieron por fin que no todo resultaba asequible, que no todo se sometía a sus malas artes. La burguesía, entonces, buscó la manera de aliviar su desencanto.

Había que tirar de narcóticos.

Resultaba imperioso encontrar una ilusión reconfortante.

Y fue entonces cuando echaron mano de un sucedáneo, de una criatura genial, de un mimado infante precoz: la inventiva industrial. Y comenzaron a escudriñar el mundo por todos lados. Pero en ningún lugar encontraron esa protectora inscripción *made in eternity*. Por tanto hicieron que las falsificaciones no fueran perseguidas ni prohibidas por la ley, al mismo tiempo que decidían fabricar una especie de sucedáneo universal.

Pues bien, con ese objetivo fue concebida y elaborada, en todos sus aspectos, la sublime y majestuosa teoría de la encarnación del mundo, real e irreal, visible e invisible, en el divino producto artístico.

Estetas y poetas (entre ellos, algunos de esos que proclaman que nunca venderían su arte) se esforzaron en investigar a conciencia el misterio de esa encarnación.

Los burgueses colocaron en la cabeza del artista el estúpido bonete del mago, el alquimista o el nigromántico medieval y le obligaron a elaborar una pócima hechicera, un invento sobrenatural, un preparado mágico.

A todas las cosas engendradas por esa especie de embaucador que es el artista le atribuyeron una fuerza supraterrenal.

Al mismo tiempo dispusieron y declararon con la mejor de las intenciones que:

"En la belleza eterna de las formas artísticas se refleja la armonía eterna del Constructor celestial. Las obras de arte reflejan el mundo, la naturaleza externa y material, pero también la sustancia ideal y espiritual, y en ellas se encierra el profundo y verdadero sentido de las cosas".

Esta teoría tan *chic* fue ideada de manera maravillosa por los mejores especialistas. Los cabos quedaron hábilmente atados. Las contradicciones ocultas. A nadie se le podría pasar por la cabeza que no se trataba de un producto auténtico, sino de un simple sucedáneo, de una buena falsificación.

El objetivo más sublime de las aspiraciones burguesas había sido alcanzado.

Se había encontrado la piedra filosofal.

El derecho a la propiedad privada fue implantado en los más alejados confines del espacio infinito. Se extendió por los planetas, por las estrellas, las próximas y las lejanas. Se propagó por la Vía Láctea. Y como un baño de azúcar se fue derramando por las mismas entrañas de los abismos.

Se procedió entonces a una silenciosa invasión mundial.

El resultado final fue la colonización burguesa de "todo ese mundo".

El embriagador triunfo del imperialismo mundial alcanzó así su cénit. A partir de ese momento, quien adquiría una obra de arte, realizada bajo la firma del correspondiente maestro patentado, podía percibirse y sentirse a sí mismo como el feliz y confiado propietario de un sólido fragmento del universo; y, además, en un formato comodísimo: portátil y de bolsillo.

Y fue entonces cuando la burguesía, consciente de su poder absoluto, comenzó a calentarse agradablemente, a darse la más dulce y estupenda de las vidas, sumida en unos suavísimos y mullidísimos cojines.

Esta es, en resumen, la historia de la prostitución del arte, donde hay que incluir también la contratación de los servicios de esas fuerzas estériles que son todas las religiones y mitologías del mundo.

Pues bien, paso a paso, nosotros vamos privando a esa burguesía imperialista de todas sus anexiones mundiales. Pero hasta ahora la mano proletaria aún no ha podido posarse sobre esa suprema forma de anexión burguesa que es la anexión del espíritu.

Y es que la burguesía, previsora, puso esa valiosa y floreciente colonia suya bajo la custodia de unas fuerzas místicas y misteriosas, ante cuya presencia retrocede hasta la propia voluntad revolucionaria de nuestros tiempos.

Pero ya es hora de desprenderse también de ese vergonzoso yugo.

¿Cuánto más vamos a soportar la intromisión de los cielos y los infiernos en nuestros asuntos internos y terrenales?

Ya es hora, pienso yo, de decirle a los dioses y a los demonios:

¡Quiten las manos de nuestra Humanidad!

El socialismo debe destruir esa magia negra y blanca de los fabricantes y los mercaderes.

El socialismo no quiere contemplar las cosas desde el obligado punto de vista del derecho a poseerlas.

El socialismo puede darse el lujo de dejar el mundo y la naturaleza en paz, de disfrutar de ellos tal y como existen, sin tener que cogerles de la oreja para meterlos en silos o almacenes.

Porque para la conciencia socialista las obras de arte no son más que cosas y objetos.

Borís Kushner nació en Minsk, 1888; murió en 1937. 1914: debutó en la literatura con un libro de versos, *Semáfory* [Semáforos]; 1917-18: escribió varios artículos y prosa futurista; 1919: miembro dirigente de Komfut; 1923: en el comité editorial de *Lef*; vinculado a los constructivistas y formalistas; mediados y finales de la década de 1920: escribió una serie de esbozos sobre la Europa Occidental, América y el norte del Cáucaso; murió en un campo de prisioneros.

El texto de esta pieza, "Bozhéstvennoye proizvedéniye", aparece en *Iskusstvo kommuny*. El tono anárquico de Kushner delata su fervoroso apoyo a las ideas generales de Komfut y su proximidad ideológica, en aquella época, a Natán Altman, Osip Brik, Vladímir Mayakovski y Nikolái Púnin. Inmediatamente después de la Revolución, numerosos críticos y artistas compartían el rechazo de Kushner hacia la interpretación subjetiva e idealista del arte, una actitud que se identificaba particularmente con *Iskusstvo kommuny*; asimis-

mo, la conclusión de Kushner (reiterada en muchos artículos de dicha publicación) de que la obra de arte tan sólo era un objeto producido por un proceso racional preparó el terreno para el apoyo formal del constructivismo industrial en 1921-22.

J. B.

Publicación original en ruso: Kushner, Borís, "Bozhéstvennoye proizvedéniye", *Iskusstvo kommuny* (Petrogrado), nº 9 (2 febrero 1919), p. 1. Reproducido en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, pp. 169-171.

La nota final está tomada de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, pp. 166-170 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Tesis sobre política artística
1920



Anatoli Lunacharski

1. La preservación de los auténticos tesoros del pasado.
2. El dominio crítico de estos tesoros por las masas proletarias.
3. El máximo apoyo a la creación de formas experimentales de arte revolucionario.
4. La utilización de cualquier tipo de arte para la propaganda y la ejecución del proyecto comunista, así como la ayuda para la implantación de las ideas comunistas en las masas de los trabajadores del arte.
5. Una actitud imparcial ante las diversas corrientes artísticas.
6. La democratización de todas las instituciones artísticas y la ampliación de su accesibilidad para las masas.

Lunacharski expuso estas tesis el 29 de octubre de 1920 en una reunión del consejo del IZO del Narkompros con el Presídium y la fracción comunista del Comité Central del VSERABIS; las entiende como directrices de la política artística del Narkompros.

H.G./E.G.

Publicado originalmente en ruso como parte de una columna, "V Tsentralnom Komitete Vserabisa" [en el Comité Central del VSERABIS], *Véstnik rabótnikov iskússtv*, nº 1 (Moscú, 1920), p. 34. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, p. 61.

Traducción de María Zozaya a partir de la versión recogida en el catálogo en lengua inglesa.

Ponencias de la Sección de Arte del NarKomPros y del Comité Central de la Unión de Trabajadores del Arte sobre Política Básica en el Ámbito Artístico
1920



Anatoli Lunacharski y Yuvenal Slavinski

El sector artístico del Narkomprós (Comisariado del Pueblo para la Educación) y el Comité Central del Vserabís (Confederación de Asociaciones Profesionales de Trabajadores del Arte), reconociendo que aún no ha llegado la hora de establecer los principios indiscutibles de la estética proletaria, consideran, no obstan1te, que es necesario determinar con suficiente claridad los principios básicos que rigen su actividad.

1. Reconociendo que el proletariado goza de pleno derecho a contemplar atentamente todos los elementos del arte mundial que ha heredado, y confirmando esa verdad de que el nuevo arte proletario y socialista debe ser construido sobre la base única de los logros del pasado, declaramos que la conservación y utilización de los auténticos valores artísticos que han llegado hasta nosotros de la cultura anterior es una tarea insoslayable del Poder Soviético. Afirmamos además que esta herencia del pasado debe ser depurada de manera implacable de todos los aditivos del vicio y decadencia burgueses —la pornografía vulgar, la trivialidad pequeño burguesa, el tedio intelectual, y los prejuicios reaccionarios y religiosos— que, como elementos de la herencia del pasado, deberán ser eliminados. En aquellos casos en que estos dudosos elementos estén indisolublemente asociados a verdaderos logros artísticos, será necesario tomar las medidas oportunas, a fin de que sean valorados críticamente por el nuevo y original público proletario de masas, que representa su alimento espiritual. En general, la asimilación de la herencia de la vieja cultura anterior deberá llevarla a cabo el proletariado no como si fuera un principiante o un discípulo, sino de manera consciente, autoritaria y profundamente crítica.
2. Por otra parte, este trabajo cultural y artístico soviético y profesional deberá dirigirse a la creación de modelos e instituciones artísticas netamente proletarias, colaborando de todas las formas posibles con aquellos estudios obreros y campesinos existentes, y los que vayan surgiendo, que busquen nuevos caminos en el campo de las artes figurativas, la música, el teatro y la literatura.
3. De la misma manera, todos los campos artísticos deberán ser utilizados para elevar e ilustrar con brillantez y eficacia el trabajo de agitación y propaganda político-revolucionario y convertirlo en un arma de choque diaria, semanal, con ocasión de determinadas campañas o de manera constante. El arte es un instrumento poderoso para contagiar ideas, sentimientos y estados de ánimo a las multitudes cercanas. La agitación y propaganda políticas alcanzan una eficacia y vehemencia especiales cuando van revestidas con las poderosas y atractivas formas artísticas.

Sin embargo, este arte político, este servicio artístico a las aspiraciones ideológicas de la revolución sólo será adecuado si el artista que emplea sus fuerzas en esta tarea es sincero y está imbuido de una conciencia y un sentimiento auténticamente revolucionarios. Por esta razón, la propaganda comunista en los medios artísticos, entre esos servidores del arte, deberá ser una tarea urgente y esencial tanto del Sector Artístico del Narkomprós como del Vserabis.

1. El arte se ramifica en toda una serie de tendencias o corrientes artísticas. El proletariado debe trabajar y configurar propios sus criterios artísticos, y por esta razón ni el poder estatal ni la unión profesional de los trabajadores del ramo deben considerar ninguna de estas corrientes como la oficial del Estado, pero sí cooperar todo lo posible en las nuevas búsquedas y experimentaciones artísticas.
2. Las instituciones artísticas formativas deberán ser proletarizadas. Uno de los instrumentos de esta proletarización deberá ser la apertura de facultades obreras adscritas a las instituciones de enseñanza de las artes figurativas, la música y el teatro.
   Al mismo tiempo, deberá prestarse una profunda atención al desarrollo del gusto y la creación artística de las masas, inculcando el arte en el sistema de vida del pueblo, y lograr una producción masiva de la oferta artística, es decir, cooperando al desarrollo de la industria artística y a un amplio florecimiento de la canción coral y de actos culturales de carácter masivo.

Apoyándose en estos principios, el sector artístico del Narkomprós (Comisariado del Pueblo para la Educación) y el Comité Central del Vserabis (Confederación de Asociaciones Profesionales de Trabajadores del Arte), bajo el control general del Comité Principal de Instrucción Política y, a través de él, del Partido Comunista, por un lado, y, por otro, en continua relación con el proletariado profesional y organizado y el Consejo Panruso de Sindicatos Profesionales, deberán llevar a cabo de manera amistosa y conjunta este trabajo de formación y producción artísticas en nuestro país.

Anatoli Lunacharski: Nació en Poltava, 1875; murió en Francia, 1933. 1892: se unió a un grupo marxista; ingresó en la Universidad de Zúrich; 1898: regresó a Rusia; se unió a los socialdemócratas; 1899: arrestado por actividades políticas; 1904: en Ginebra; conoció a Lenin; se unió a los bolcheviques; 1905; en San Petersburgo; 1906; arrestado de nuevo por motivos políticos; 1908: con Maxím Gorki, en Capri; 1909: con Aleksandr Bogdánov y Gorki organizaron el grupo *Vperiód* [Adelante]; 1911-15; en París; 1917: regresó a Rusia; 1917-29: Comisario del Pueblo para la Educación; 1933: fue nombrado embajador soviético en España, pero murió de camino a la toma de posesión del cargo.

Yuvenal Slavinski: Nació en 1887, murió en 1936. 1911-18; director de la Gran Ópera de Moscú; 1916: fundó la Liga de Músicos de Orquesta; 1917: miembro de los bolcheviques, 1919: presidente de Vserossiyski Soyúz Rabótnikov Iskusstv, RABIS (Unión Panrusa de Trabajadores del Arte); 1929: fundó Vsekojudózhnik [Vserossiyski Soyuz Kooperativnyj Továrischestv Rabótnikov Izobrazítelnogo Iskusstva, Unión Panrusa de Agrupaciones de Colectivos de Trabajadores de las Artes Visuales]; década de 1930: activo como administrador y crítico.

El texto de esta pieza, "Tézisy Judózhestvennogo séktora NKP (NarKomPros) i TSK (Comité Central de) Rabis ob osnóvaj polítiki v óblasti iskusstva", procede de *Véstnik teátra* (Moscú). RABIS, fundada en mayo de 1919, funcionaba como sindicato para trabajadores relacionados con las artes, se preocupaba de problemas como la seguridad social, cursos educativos, accesibilidad de las bibliotecas, etc.[1] La relevancia de las "ponencias" era doble: por una parte, se establecían muy claramente ciertos principios básicos de la política artística, y por otra, constituían un intento de alcanzar un acuerdo común en dichas materias entre las diversas organizaciones en el seno de la jerarquía cultural, en este caso entre el Narkompros y la RABIS. El programa que se presentaba aquí comparte ciertas ideas con Proletkult (por ejemplo, el deseo de crear "formas de expresión artística puramente proletarias" y "abrir departamentos de trabajadores en todas las instituciones superiores"), del que Lunacharski era miembro activo, aunque disidente, especialmente después de 1920. En todo caso, el texto delata el intento de Lunacharski de adoptar una línea media entre la extrema derecha y la extrema izquierda, entre, en términos generales, conservación y destrucción: una línea difícil de mantener en vista del excesivo número de radicales que había en el IZO [Departamento de Arte] del Narkompros. Ciertos aspectos de esta política, por consiguiente, se formularon de un modo deliberadamente retórico e impreciso; las ambigüedades de la primera estipulación, por ejemplo, tuvieron una consecuencia tangible en la lenta e infructuosa implementación del famoso plan de propaganda monumental de Lenin (de 1918 en adelante); asimismo, la definición de arte proletario es tan vaga que da lugar a una interpretación muy libre. Por supuesto, fue gracias a las políticas flexibles y eclécticas del IZO del Narkompros por lo que, paradójicamente, la dictadura del arte izquierdista existiría durante los primeros años y por lo que, incluso a mediados de la década

de 1920, un gran número de tendencias y grupos conflictivos dominarían la arena artística. Lunacharski estaba convencido de que estas "ponencias" constituían un documento importante y se lamentaba de que no se hubieran divulgado más[2].

J. B.

1 Para más detalles, cf. *Véstnik rabótnikov iskússtv* (Moscú, 1920-34), especialmente nº 4-5 (1921).
2. Cf. los comentarios del propio Lunacharski en A. Lunacharski, *Sobrániye sochineni v vos'mi tomáj* (ed. de I. Anisimov et al.). Moscú, 1963-67, vol. 7, p. 501.

Texto original en ruso: Lunacharski, Anatoli y Yuvenal Slavinski, "Tézisy Judózhestvennogo séktora NKP i TSK Rabis ob osnóvaj polítiki v óblasti iskusstva", *Véstnik teátra*, nº 75 (Moscú, 30 noviembre 1920), p. 9. Reproducido en *Véstnik rabótnikov iskússtv*, nº 2-3 (Moscú, 1920), pp. 65-66; *Iskusstvo*, nº 1 (Vitebsk, 1921), p. 20; y en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let.* Moscú; Leningrado, 1933, pp. 57-58. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934.* Colonia: DuMont, 1979, pp. 62-63.

La nota de J. B. procede de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934.* Londres: Thames & Hudson, 1988, pp. 182-185 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Revolución y arte
1920-22



Anatoli Lunacharski

Para un Estado revolucionario como el soviético, la cuestión de su relación con el Arte se plantea de la siguiente manera: ¿puede la revolución dar algo al arte o el arte dar algo a la revolución? Naturalmente, el Estado no abriga la pretensión de obligar a los artistas a que abracen por la fuerza las ideas y los gustos revolucionarios. Esta pretensión forzada sólo podría engendrar falsificadores del arte revolucionario, cuando la primera cualidad, la primera premisa del verdadero arte se basa precisamente en la sinceridad del artista.

Pero, además de estas formas violentas, existen otras: la persuasión, el estímulo, la educación y formación adecuada de nuevos artistas. Todas estas medidas también deben ser empleadas para inspirar el arte de manera revolucionaria.

Una característica extrema del arte burgués de los últimos tiempos era su absoluta carencia de contenido. Pero incluso si hubieran dispuesto de un arte con contenido, sería, por así decirlo, una criatura del pasado. El formalismo puro ha golpeado de lleno todas las disciplinas artísticas: la música, la pintura, la cultura y la literatura. Naturalmente, también el estilo artístico sufre las consecuencias de esa realidad. De hecho, ningún estilo de la última época de la burguesía —incluyendo el propio estilo de vida; por ejemplo, la arquitectura aplicada a la vivienda— pudo promover nada que no fuera un absurdo y extravagante eclecticismo. Sus experimentaciones formales sólo degeneraron en excentricidad y procedimientos efectistas, o en una particular, pero no menos elemental, pedantería, adornada con toda una serie de intelectualismos de difícil digestión, pues la auténtica formalización artística se determina por sí misma, no es el resultado de una búsqueda formal, sino el descubrimiento de una forma general válida para todas las épocas, para todas las capas masivas de la población, con unas ideas y unas percepciones absolutamente características.

Estas ideas y percepciones merecedoras de encontrar una expresión artística brillaban completamente por su ausencia en la sociedad burguesa de los últimos decenios.

En cambio, la revolución ha engendrado una ideología de una amplitud y profundidad admirables, que ha inflamado a su alrededor sensaciones de gran tensión perceptiva, sensaciones heroicas y complejas.

Naturalmente, los viejos artistas asisten a este suculento contenido revolucionario no sólo en un estado de impotencia absoluta, sino también con un desconocimiento absoluto. Incluso les parece estar en presencia de una corriente bárbara de pasiones primitivas y pensamientos estrechos; esa es su la conclusión a la que han llegado, producto de sus propias deducciones. A muchos de sus representantes —por cierto, los de mayor talento— se les podría hacer comprender, desembrujarlos, por decirlo así, de manera muy simple: abriéndoles los ojos. Sobre todo, habría que tener especial consideración con la juventud artística, que en líneas generales es mucho más receptiva y puede educarse ya en la misma cresta de las llamas revolucionarias. Por todo ello, confío mucho en la influencia de la revolución sobre el arte. Por decirlo de manera sencilla, confío en salvar y sacar al arte de la peor forma de decadentismo que es el formalismo puro, para atribuirle su auténtico destino, la expresión potente y contagiosa de las grandes ideas y las grandes emociones humanas.

Pero al mismo tiempo, el Estado tiene otro objetivo constante en su actividad cultural, que es precisamente extender por todo el país la representación figurativa de los pensamientos, sentimientos y acciones de la revolución. Desde este punto de vista, el Estado se pregunta: a este propósito ¿puede sernos útil el arte? La respuesta acude sola a nuestra mente: si la revolución es capaz de proporcionar un alma al arte, el arte será capaz de convertirse en la boca de la revolución.

¿Quién no comprende la gran fuerza que poseen la agitación y la propaganda políticas? ¿Pero qué es exactamente la agitación política? ¿En qué se diferencia de la propaganda pura, fría y objetiva, en el sentido de exposición de los hechos y estructuras lógicas de nuestra percepción y comprensión del mundo? Pues bien, la agitación política se diferencia de la mera propaganda en que aquella altera y afecta a los sentimientos de las personas que la oyen o la ven, influyendo directamente en su voluntad. En cierto modo, enciende y obliga a brillar con todos sus colores y matices el contenido global de la predicación revolucionaria. Sí, lo he dicho bien, la predicación, pues nosotros somos precisamente eso: predicadores. La propaganda y la agitación política es la esencia de algo que no es otra cosa que la incesante predicación de una nueva fe que emana de un conocimiento profundo de las cosas.

¿Puede existir alguna duda de que, cuanto más artística sea esa predicación, con tanta más fuerza actuará? ¿Acaso no sabemos que el pintor-orador, el artista-publicista, encuentra con mucha más rapidez la vía que llega directamente a los corazones humanos que cualquier deslavazada fuerza artística? Desde este punto de vista, el propagandista colectivo, el predicador colectivista de nuestra era, el partido comunista, deberá armarse con todas las posibles variantes del arte, un arte que se convierte así en instrumento de agitación política. No sólo el cartel político, sino también el cuadro y la escultura —variantes artísticas menos volátiles que el primero, pero que pueden activar ideas y sensaciones más fuertes y profundas—, pueden convertirse en una especie de manual imprescindible para la asimilación de la verdad comunista.

Con frecuencia se ha catalogado el teatro como la gran tribuna, la cátedra excelsa de la predicación ideológica, por lo que no vale la pena abundar en esta idea. La música también ha jugado siempre un enorme papel en los movimientos políticos y sociales de masas. Basta sólo desplegar esta fuerza mágica de la música sobre los corazones de las masas para conducirlas al más alto grado de tensión y determinación.

Nosotros no estamos aún en situación de utilizar la arquitectura con fines propagandísticos, pero la construcción de iglesias representó en su día, y sigue representando, el recurso más potente, el arma última y determinante para influir al máximo en el alma social. De manera que, quizá en un futuro próximo, seamos capaces de que nuestros grandes edificios de vivienda colectiva puedan contrarrestar seriamente la capacidad de influjo de esas casas comunitarias del pasado que fueron los templos de todos los credos religiosos.

En cuanto a esas variantes artísticas nacidas en los tiempos más recientes, como el cine o la rítmica, también podrían ser utilizadas con grandes resultados. Resultaría ridículo extenderse aún más en esa capacidad de agitación y propaganda política tan inherente al cine, pues todos conocemos ya su capacidad de hipnotizar los ojos de cada espectador. Por otra parte, basta con pensar en el carácter tan masivo que pueden adquirir nuestros festejos revolucionarios, cuando podamos formar en nuestra enseñanza primaria auténticas masas de escolares, miles y miles de personas que actúen rítmicamente y terminen por considerarse, no ya una multitud informe, sino un ejército colectivo y pacífico con esa idea precisa y tan conocida de la actuación ordenada y sincronizada.

Sobre el marco de esas masas preparadas en la enseñanza obligatoria se promoverán otros grupos minoritarios de alumnos de nuestras escuelas de rítmica, que devolverán la danza a su puesto real. Una fiesta popular adorna el marco que le rodea, que suena a música y coros, expresa ideas y sentimientos, con espectáculos en determinados escenarios levantados a la intemperie, canciones en la calle, recitales de poesía en distintos lugares entre la muchedumbre, todo ello fundido en una acción general.

Esto era precisamente lo que soñaba, lo que aspiraba a conseguir la Revolución Francesa, lo que siempre tenían en mente los mejores hombres de Atenas, la democracia más culta que nunca existió, lo que nosotros aspiramos y estamos cerca de conseguir.

Sí, durante la marcha de los obreros de Moscú, al lado de nuestros amigos de la III Internacional, durante la fiesta en conmemoración de la Enseñanza General Obligatoria que se celebró después, durante el gran acto en la columnata de la Bolsa en Petrogrado, se sentía la cercanía de ese momento, cuando el arte, sin rebajarse lo más mínimo, al contrario, ganando con todo ello, se hizo expresión de las ideas y los sentimientos de todo el pueblo, ideas y sentimientos revolucionarios, comunistas.

La primera parte de este texto, "Revoliútsiya i iskusstvo", se escribió en octubre de 1920 y se publicó en *Kommunistícheskoye prosveschéniye*; la segunda fue el resultado de una entrevista ofrecida en Petrogrado con ocasión del quinto aniversario de la Revolución de Octubre y se publicó en *Krásnaya gazeta*, 1922. El texto, evidentemente, refleja ciertos acontecimientos de aquella actualidad, en particular la promulgación del plan de Lenin de llevar a cabo una propaganda monumental (basado fundamentalmente en las medidas tomadas por el gobierno revolucionario en Francia a comienzos de la década de 1790; de ahí la referencia a la Revolución Francesa) y el restablecimiento del mercado artístico privado en 1921. En el texto se ponen de manifiesto también los gustos artísticos y personales de Lunacharski, por ejemplo su amor por la música y el teatro

J. B.

Publicación original en ruso de la primera parte: "Revoliútsiya i iskusstvo", *Kommunistícheskoye prosveschéniye*, nº 1 (Moscú, 1920), p. 9; de la segunda parte: *Krásnaya gazeta*, nº 252 (Moscú, 5 noviembre 1922). Ambos fragmentos aparecieron en una colección de artículos de Lunacharski sobre arte, *Iskusstvo i revoliútsiya* (Moscú, 1924), pp. 33-40, texto original del que procede esta traducción. Ambos textos se recogen en Lunacharski, Anatoli, *Sobrániye sochineni v vos'mi tomáj* (ed. de I. Anisimov et al.). Moscú, 1963-67, vol. 7, pp. 294-299.

La nota de J. B. procede de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp.182-185 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Nuestra labor
1920

D15

David Shtérenberg

La cultura artística de la Rusia Soviética se desarrolla en amplitud y profundidad a pesar de las duras circunstancias del momento. La moribunda Academia de las Artes, compuesta por funcionarios artísticos carentes de talento del período zarista y de la etapa que siguió, el gobierno Kerenski[1], permanece fuera de la vida artística, sin que su actividad se refleje ni influya en el arte de nuestro país.

A pesar de la enorme reserva de potencial artístico depositado en el pueblo ruso, la formación artística en Rusia y el desarrollo artístico-industrial asociado a ella, se han vistpo paralizados por este pegote de personas que se atribuye el pomposo nombre de Academia. Bastó con despojar a este grupo de personas del poder y el prestigio del que gozaban para fortalecer inmediatamente el arte ruso. Eso fue lo que hizo el decreto del Sóviet (Consejo) de Comisarios del Pueblo al comienzo de la Revolución, y todo lo relacionado con la formación artística comenzó a progresar a un ritmo impresionante. La consigna del Comisariado del Pueblo para la Educación en el campo del arte fue la siguiente: igualdad de derechos para todas las corrientes artísticas. La eliminación de todo tipo de violencia en el campo artístico en los días de la Revolución fue la mejor decisión que se pudo adoptar, y sus resultados a la vista están. El arte occidental hace tiempo que pasó por este proceso y, a pesar de la pervivencia de las moribundas Academias oficiales, comenzó una nueva vida gracias al apoyo general de la sociedad. Resulta característico que los museos oficiales de París no posean colecciones tan valiosas de arte occidental como las que nosotros conservamos en los museos antes llamados Schukin y Morozov, o colecciones similares que existen también en Alemania[2]. Algo parecido ocurrió también en nuestro país: los mejores pintores jóvenes y el joven arte ruso se apreciaban más y mejor fuera de nuestras fronteras; en nuestros museos las obras de los artistas rusos vivos brillaban por su ausencia, y sólo después de muertos recibían reconocimiento por parte de sus dirigentes.

Tampoco las nuevas ideas en el campo de la enseñanza artística eran apreciadas por las escuelas académicas oficiales, encontrando refugio únicamente en las escuelas privadas de algunos jóvenes pintores. A este tipo de escuelas debe París en gran medida el impresionante desarrollo experimentado en el campo de las artes, que ha hecho de ella la única ciudad europea que impone sus leyes y criterios a toda Europa, al mismo tiempo que ejerce una enorme influencia en el arte de todos los pueblos. En el momento actual, Inglaterra, Alemania y Norteamérica, a pesar de su elevada cultura material, apenas cuentan con una cultura propia, en el amplio significado de esta palabra; en cambio, Rusia, gracias a su específica situación geográfica en relación con Oriente y gracias a que no ha explotado aún todos los recursos de que dispone su cultura —prácticamente en estado embrionario hoy—, goza de una trayectoria propia, que ahora está empezando a desarrollar.

He aquí la razón por la que las nuevas escuelas pictóricas, los Talleres Estatales Libres y los colegios de disciplinas artísticas, que en su mayoría consiguen su gran vivero de estudiantes en las clases obreras y campesinas, se han desarrollado a un ritmo tan extraordinario. Las nuevas fuerzas artísticas, que han introducido en la escuela nuevos métodos docentes, han obtenido unos resultados muy particulares, que ahora, una vez acabada nuestra Guerra Civil e iniciada una vida laboral normal con la construcción del comunismo, están proporcionándonos nuevos instructores y nuevos artistas para las escuelas y las empresas artístico-industriales.

De las cincuenta escuelas que gestiona nuestro Departamento prácticamente la mitad trabaja de manera óptima, a pesar del frío y el hambre, de la penuria y la falta de medios que sufren nuestros estudiantes; y, si a corto plazo logra regularizarse nuestro sistema de transporte y la situación económica de Rusia se normaliza, veremos cómo en poco tiempo nuestras escuelas artísticas alcanzan una situación espléndida. Además, la nueva composición de artistas rusos se diferenciará sustancialmente de la anterior, pues no se puede ocultar que en ningún otro lugar está tan desarrollada la competencia como entre los artistas y pintores y existen muchos motivos para suponer que los Talleres Estatales Superiores (VJUTEMAS) nos proporcionarán nuevos maestros y profesores con una relación mutua de gran solidaridad, lo que aliviará significativamente la formación cultural en el campo del arte. La dura situación de los estudiantes de arte durante la Guerra Civil eliminó a los grupos de menos talento artístico, permaneciendo sólo aquellos que viven y sienten el arte y no pueden existir sin él, como los estudiantes de los Talleres Estatales Libres I y II de Moscú, los cuales, ante la actual crisis de combustible, caminaron hasta el bosque, cortaron leña y la transportaron en trineos hasta la escuela para calentar los talleres y poder entregarse así a su trabajo artístico. Estos avezados cuadros están ya enseñando en provincias; dado que las necesidades y exigencias de los distintos sóviets locales y organizaciones culturales de todo tipo crecían a gran ritmo, nos hemos visto obligados a sacar a los mejores estudiantes de nuestras escuelas para enviarlos como instructores a provincias.

Ahora una tarea del Departamento consiste en garantizar y cubrir las necesidades sociales de nuestras escuelas. De todas las ciudades, de todos lados, nos llegan cartas pidiendo matricular en las escuelas y talleres de nuestro Departamento a sus jóvenes de más talento (a juzgar por las imágenes y dibujos que nos remiten), a la vez que nos dicen que no tienen recursos para garantizar su mantenimiento. El Departamento se ve obligado a aconsejarles que esperen un tiempo.

Creo que ahora nuestra tarea más perentoria consiste en garantizar la ración a todos los estudiantes, no sólo de las escuelas artísticas, sino de todos los centros de estudios superiores de la República. Es algo tan necesario como lo fue constituir y dotar al Ejército Rojo. No podemos aplazar esta tarea por más tiempo, porque será otro Ejército Rojo, esta vez de la Cultura. De la misma manera deberemos aprovisionar a los especialistas que trabajan con nosotros en la escuelas superiores, porque sólo de esta manera reconstruiremos con rapidez nuestra industria, enriqueciendo de paso con el elemento cultural a los trabajadores y campesinos.

Estas nuevas fuerzas nos darán la posibilidad de llevar a cabo los trabajos artísticos masivos que necesita ahora nuestro Estado.

Nuestros cometidos de carácter propagandístico y decorativo (es imprescindible cambiar el aspecto general de nuestras ciudades y el equipamiento interno de nuestros edificios) crearán y nos dotarán de esa base, sin la cual no puede sobrevivir ningún tipo de actividad artística.

El viejo arte (el arte museístico) está muriendo. Y el nuevo surgirá de las nuevas formas de nuestra vida social. Tenemos la obligación de crearlo y, sin duda, lo crearemos.

David Petróvich Shtérenberg nació en Zhitomir, 1881; murió en Moscú, 1948. 1903: ingresó en el Partido Bundista: 1906: fue a París; 1912: empezó a exponer regularmente en el Salon d'Automne; se relaciona con Guillaume Apollinaire y muchos otros miembros de la vanguardia francesa, especialmente del Café de la Rotonde; 1917: regresó a Rusia; 1918-21: director del IZO del Narkompros; se hizo responsable de la conservación y restauración de obras de arte en Moscú y Petrogrado; 1919: miembro dirigente de Komfut; 1920: catedrático en Vjutemas; 1921: jefe del Departamento de Arte en Glavprofobr; 1922: ayudó a organizar la exposición de arte ruso en Berlín en la galería Van Diemen[3]; 1925: miembro fundador de la OST; 1927: exposición individual en Moscú[4]; desde 1930: en activo como ilustrador de libros, especialmente de literatura infantil.

El texto de esta pieza, "Nasha zadacha", pertenece a *Judózhestvennaya zhizn* (Moscú). Este periódico lo publicó la Sección de Arte del Narkompros. Al igual que muchos otros expatriados que regresaron de Europa Occidental a Rusia en 1917, Shtérenberg recibió la Revolución de forma entusiasta y creyó que, entre otras cosas, lograría que la educación artística fuera universalmente accesible. Como artista y profesor de arte por propio derecho, a Shtérenberg le interesaban en particular los problemas de la enseñanza artística y se involucró mucho en la reorganización de las escuelas de arte del país. Su concepto del "arte nuevo" estaba, sin embargo, muy poco definido y, como muchos de sus colegas, no supo determinar lo que el "arte proletario" debía representar o siquiera si debía existir.

La propia pintura de Shtérenberg era figurativa, aunque influenciada por el cubismo —un hecho que no restaba mérito a su originalidad— y sus agit-decoraciones para Petrogrado en 1918 tuvieron mucho éxito. En la década de 1920 Shtérenberg estaba particularmente interesado en la "objetualidad", o la materia esencial de cada objeto por separado y, por consiguiente, pintaba objetos aislados en un plano único, a menudo recurriendo a formas primitivas y colores llamativos. Pero dichas obras estéticas, por supuesto, carecían de relevancia sociopolítica. Lunacharski tenía en muy alta estima a Shtérenberg como artista y como administrador, y su amistad, iniciada en la época de París, sólo terminó al morir el primero.

J. B.

1. Aleksandr Kerenski presidió el gobierno provisional durante el periodo revolucionario de julio a noviembre de 1917. Su socialismo moderado le obligó a emigrar cuando los bolcheviques tomaron el poder.
2. En 1918 ambas colecciones fueron nacionalizadas, constituyendo los dos museos más importantes de pintura moderna occidental. La idea de crear un museo de este tipo surge ya antes de 1909, promovida entre otros por Iván Bilíbin, Nikolái Rérij y Vsélovod Meyerhold. Cf. Filippov, "Galereya sovreménnyj russkij judózhnikov, *V mire iskusstv*, nº 4-6 (Kiev, 1909), p. 45; también la apoyaba la Sociedad de Artistas Jóvenes. Cf. Shkolnik, "Muzéi sovremennoi russkoi zhívopisi", en *Soyúz molodiózhi* [cat. expo., San Petersburgo, Riga y Moscú, 1912], pp. 18-20.
3. Cf. *Erste Russische Kunstausstellung*, con una introducción de David Shtérenberg. Berlín: Galerie van Diemen, 1922; David Shtérenberg, "Die künstlerischen Situation im Russland", *Das Kunstblatt*, nº 11 (Berlín, noviembre 1922), pp. 485-492.
4. *D. Shtérenberg, Výstavka kartín* [cat. expo., Moscú, 1927].

Publicación original en ruso: "Nasha zadacha", *Judózhestvennaya zhizn*, nº 2 (Moscú, enero-febrero 1920), pp. 5-6.

La nota de John Bowlt procede de cf. Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl. pp. 186-190 (Traducción del inglés de Paloma Farré). Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

La radio del futuro
1921

D16

Vladímir Jlébnikov[1]

La radio del futuro —el principal árbol del conocimiento— abrirá una perspectiva de tareas y problemas infinitos, además de servir para unir a la Humanidad[2].

En la instalación principal de la radio, una especie de castillete de hierro donde una nube de cables se esparcen como cabellos, naturalmente se han dibujado dos tibias cruzadas y una calavera, acompañadas de la famosa advertencia: "¡Cuidado, peligro!", pues la más pequeña interrupción de la radio provocaría un parón mental general en todo el país, una pérdida temporal del conocimiento.

La radio se ha convertido en una especie de sol espiritual del país, un gran mago, un gran hechicero.

Imaginémonos la sede central de la radio: en el aire, una telaraña de caminos; una nube de relámpagos, unos apagándose, otros brillando de nuevo, atravesando el edificio de una punta a otra. El globo azul de un relámpago curvo, pendido en el aire como si fuera un pájaro temeroso y huidizo; cordajes y cables extendiéndose en oblicuo.

Desde este punto del globo terráqueo, a diario, como si se tratara de la emigración primaveral de las aves, echa a volar en múltiples direcciones una bandada de noticias relativas a la vida del alma.

En esta corriente de pájaros relampagueantes, el espíritu prevalece sobre la fuerza, el consejo amable sobre la amenaza.

El trabajo del artista de la pluma y el pincel, un descubrimiento de los artistas del pensamiento (Méchnikov, Einstein), que de repente transportan a la Humanidad a nuevas orillas...

Los consejos de uso corriente se alternarán con los artículos de los ciudadanos de las cumbres nevadas del espíritu humano. Las crestas de las olas del mar científico se propagarán por todo el país hacia las instalaciones locales de la radio, para que ese mismo día se conviertan en letras en las oscuras hojas de unos libros enormes, más altos que casas, que crecen en medio de las plazas de las aldeas, y que pasan sus hojas lentamente.

La salas de lectura de la radio

Son los libros de las calles: ¡las salas de lectura de la radio! Con sus dimensiones gigantescas bordean toda la aldea, realizando los objetivos de toda la Humanidad.

La radio ha solventado el problema que no pudo resolver el templo como tal, convirtiéndose en algo tan imprescindible para cada aldea, como ahora lo es la escuela o la sala de lectura.

La tarea de dar a conocer al espíritu común de la Humanidad, esa ola diaria espiritual que se propaga por todo el país cada 24 horas, regando por completo la nación con una lluvia de noticias científicas y artísticas: pues bien, esa tarea está cumplida. El problema lo ha resuelto la radio con sus relámpagos en forma de telegramas urgentes. En los enormes libros sombríos de las aldeas, la radio ha impreso hoy el relato del escritor preferido, un artículo sobre las potencias fraccionarias del espacio, una descripción de vuelos y las noticias de los países vecinos. Cada uno lee lo que le gusta. Este libro es el mismo para todo el país, lo tienen en todas las aldeas, siempre a disposición de todo el círculo de lectores de la recogida, silenciosa sala de lectura de los pequeños núcleos de población.

Pero he aquí que, impresa en negrita, aparece en los libros una llamativa noticia científica: el químico X, muy conocido en su reducido círculo de seguidores, ha encontrado un método para fabricar carne y pan a partir de una de las variantes más comunes y abundantes de arcilla.

A la multitud le inquieta esta noticia y se pregunta: ¿qué pasará ahora?

Un terremoto, un fuego, un descarrilamiento de tren aparecerá impreso durante varios días en los libros de la radio... Todo el país estará cubierto de estaciones de radio...

Auditorios radiofónicos

La boca de hierro del autoparlante convierte las ondas del mensaje urgente que atrapa o le transmiten en un altisonante discurso, en canción y palabra humana. Todos los habitantes de la aldea se reúnen para escucharlo.

De las fauces del tubo metálico llegan ruidosamente las noticias del día, los asuntos del poder, las noticias del tiempo, las novedades de la tempestuosa vida de la capital.

Parece como si un gigante leyera el gigantesco libro del día. Pero se trata de este lector de hierro, de la boca férrea del autoparlante que, con un tono preciso y severo, informa de las noticias de la mañana, transmitidas a esta aldea por el faro de la estación central de la radio.

¿Pero qué es esto? ¿De dónde viene este raudal, esta riada que inunda todo el país con una canción de otro mundo, con un golpe de alas, con silbidos y ruidos metálicos, con todo su flujo plateado de campanillas maravillosamente alocadas que brotan con fuerza de allí, de ese lugar donde no estamos, junto con una canción infantil y un ruido de alas?

En la plaza de cada aldea del país se vierten estas voces, este chaparrón argentino. Los maravillosos cascabeleos sonoros, junto con el silbido, son vertidos desde arriba. Quizá se trate de sonidos celestiales, de espíritus que vuelan bajo sobre las isbas campesinas. No...

El Mússorgski del futuro ofrecerá un concierto con sus últimas obras musicales para todo el país, utilizando los aparatos e instalaciones de la radio en una sala inmensa que va de Vladivostok al mar Báltico, bajo las azules bóvedas del cielo... En esta velada musical, el genio hechizará a la gente, hará comulgar a todo el mundo con su alma artística,... ¡aunque el día de mañana sea de lo más mortal y anodino! ¡Oh, el artista embrujará a su país! ¡Le regalará la canción del mar y el silbo del viento! Cada aldea y cada casucha será visitada por estos silbos divinos, por la dulce voluptuosidad de los sonidos.

La radio y las exposiciones

¿Por qué alrededor de esos inmensos lienzos de fuego de la radio, surgidos de la nada como los libros de los gigantes, se agolpa hoy tanta gente, tantos vecinos de la remota aldea? Es la radio la que ha extendido por sus aparatos esas sombras de color, para hacer partícipe a todo el país, a cada aldea, de la exposición de los grandes pinceles artísticos que se ha abierto al público en la lejana capital. La exposición ha sido trasladada a golpes luminosos y reflejada por los miles de espejos de todas las estaciones de radio. Si hasta ahora la radio era una especie de oreja mundial, ahora se ha convertido en unos ojos para los que no existe la distancia. El gran faro de la radio ha enviado sus rayos y la exposición de Moscú, surgida de los pinceles de los mejores pintores del país, resplandece en las páginas de los libros de las salas de lectura de cada aldea de este enorme país, después de visitar todos sus núcleos habitados.

Los radioclubs

Acerquémonos... Los orgullosos rascacielos que se hunden en las nubes, la partida de ajedrez entre dos contendientes que se encuentran en puntos opuestos del globo terráqueo, la animada conversación que mantiene un hombre que vive en América con otro de Europa... Se han apagado las luces de la sala de lectura. De pronto, llega de lejos la canción de un tenor. Con sus gargantas de hierro, la radio ha lanzado los rayos de esta canción a sus tenores de hierro: ¡canta, hierro! Y en torno a esa palabra, llevada por el viento a un lugar tranquilo y a la vida en soledad, en torno a sus claves sonoras se arremolina todo el país.

Más obedientes que las cuerdas bajo los dedos del violinista, los aparatos de hierro de la radio hablarán y cantarán, sometiéndose a sus golpes de genio y carácter.

En cada aldea estos aparatos serán oídos y voces de hierro para un sentimiento y ojos de hierro para otro.

El gran hechicero

Y bien, hemos aprendido a transmitir sabrosas sensaciones: al sencillo, tosco, aunque quizá saludable almuerzo la radio ha lanzado los rayos de un sueño sensual, el espectro de otras sensaciones de placer completamente diferentes.

La gente beberá agua, pero les parecerá que lo que tienen delante es vino. Un almuerzo sencillo y abundante se adorna con la máscara de un banquete suntuoso... Esto le dará a la radio más poder aún sobre la conciencia del país...

Incluso los olores se someterán en el futuro a la voluntad de la radio: el meloso aroma de los tilos en lo más profundo del invierno, mezclado con el olor de la nieve, se convertirá en el regalo que la radio le haga al país.

Los médicos modernos curarán con sugestiones y consejos a distancia, a través de los hilos metálicos. La radio del futuro sabrá hacer las veces de médico, curando sin medicinas.

Y más todavía:

Todos sabemos que algunas notas como "la" o "si" aumentan la capacidad muscular de la boca, a veces hasta en sesenta veces, si se concentran o emiten en un corto período de tiempo. En los días de duro trabajo, durante la cosecha, en la construcción de grandes edificio, la radio transmitirá estos sonidos por todo el país para incrementar su vigor a la máxima potencia.

Y por último, también la organización de la instrucción y la enseñanza pública se pondrán en manos de la radio. El Sóviet Supremo de las Ciencias transmitirá sus lecciones y conferencias a todos los centros docentes del país, tanto a los de enseñanza superior como a los centros de primaria.

El profesor será sólo un mero compañero de viaje durante estas conferencias. Los vuelos diarios de las lecciones y manuales de texto por el cielo de las escuelas de las aldeas del país aunarán sus conocimientos en una única voluntad.

Así es como la radio está forjando los ininterrumpidos eslabones del alma humana, fundiendo en un todo único a la Humanidad entera.

---

1. En 1921 Jlébnikov era empleado de la ROSTA, es decir, de la "Agencia Telegráfica Rusa" en Piatigorsk. Cf. el llamamiento que hizo Jlébnikov por aquel entonces: "...que Astracán es la ventana a la India. Se pensaba en el momento en que el periódico pedagógico unitario para todo el globo terráqueo difundirá a través de la radio una y la misma lección, que se oirá a través del altavoz y habrá sido redactada por una reunión de las mejores cabezas de la Humanidad, por el soviet supremo de los guerreros del intelecto" (V. Jlébnikov "Eröffnung einer Volksuniversität", en: *Werke*, vol. 2, p. 268). También es famosa la contribución de Mayakovski al medio de los carteles propagandísticos para la ROSTA (cf. Víktor Duvákin, *Rostafenster. Majakowski als Dichter und bildender Künstler*. Dresde, 1980). Sobre Mayakovski y la radio cf. Yuri Murashov, "Das radio in der sowjetischen Literatur und Kultur der 20er und 30er-Jahre", en: ID., *Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre* (ed. de Georg Witte). Múnich, 2003, pp. 81-112, aquí p. 90 ss.) [N. de Aage Hansen-Löve].
2. Típico del "logocentrismo" de Jlébnikov (su fijación por el medio escrito del libro, que asocia con la idea pansemiótica del texto-mundo) es el retrotraimiento arcaizante de este nuevo medio de la performance lingüística omnipresente en la era Gutenberg (cf. A. H.-L., *Die Entfaltung des "Welt-Text"-Paradigmas in der Poesie Velimir Chlebnikovs*, pp. 27-88). Mientras Mayakovski integraba completamente el medio de la radio en su preferencia por la oralidad espontánea (de la literatura) (Y. Murashov, *Das radio*, p. 92), Jlébnikov estaba interesado más bien en una mitificación arcaizante del nuevo medio: "...dado que el manifiesto de la radio [de Jlébnikov], tanto en su estructura temática y narrativa como lógico-intelectual, se fabula en el marco y bajo las condiciones del libro/la tipografía. [...] La radio no se piensa en primera instancia desde sus posibilidades fonéticas, vocales y acústicas efectivas, sino como una intensificación y reorganización de las fuerzas activas del libro para, finalmente, poder interpretar la difusión radiada como recuperación o reactivación de las fuerzas activas, creadoras de comunidad, de la palabra hablada, encerradas en el libro. La estructuración del manifiesto de la radio también sigue este planteamiento, y abarca desde el libro radiado hasta el renacimiento de la magia de la palabra hablada: "Salas de la radio" [...] "Radioclubs" – "El gran hechicero" (J. Murashov, *Das radio*, p. 89).
   Además del arquetipo del *arbor mundi*, que crece en el centro de la utopía arcaica de Jlébnikov, su mito de la técnica recurre de nuevo al motivo místico del alma del mundo desarrollado en la filosofía de la religión de Vladímir Soloviόv (ibíd., p. 87). Las fantasías de totalidad de la filosofía de la religión (por ejemplo en la *idée russe* como símbolo de unidad que todo lo abarca en Soloviόv y sus sucesores) se secularizan en la vanguardia o —sobre todo en Jlébnikov— se "mitifican" en lo natural y terreno. La omnipresencia del nuevo medio provoca también fantasías de omnipotencia técnica; en este sentido, a Jlébnikov, como a muchos otros contemporáneos suyos, le gustaba mezclar los últimos descubrimientos de la técnica y las ciencias de la naturalezacon conceptos hermético-ocultistas o mágico-arcaicos. El entusiasmo ingenuo ante las posibilidades aparentemente ilimitadas de una educación universal del pueblo ("radio als elektroakustische Vorlesung" [la radio como lección electroacústica]) se combina con las utopías del biocosmismo. Sobre la radio como parte de la revolución de los medios de comunicación después de 1917 y, sobre todo, a partir de 1923, cf. también Stefan Plaggenborg, *Revolutionskultur: Menschenbilder und kulturelle Praxis in der Sowjetunion zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*. Colonia, 1996 [N. de Aage Hansen-Löve].

Texto original en ruso: Jlébnikov, Vladímir, "Radio búduschego", en Jlébnikov, V. V., *Sobrániye proizvedéniy* (ed. de Y. Tynianov y N. Sepanov). Leningrado, 1930, vol. IV, pp. 290-295.

Para la traducción alemana cf. Chlebnikov, Velimir, *Werke. Poesie - Prosa - Schriften – Briefe* (ed. de Peter Urban). Reinbek: Rowohlt, 1985, vol. 2, pp. 270-275; Groys, Borís y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 181-187, de donde proceden las anotaciones (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Constructivismo (Fragmentos)
1922

D17

Alekséi Gan

De “El pensamiento marxista revolucionario”...

Cada año el NARKOMPROS se hincha como una pompa de jabón y acaba estallando por la excesiva presión en su corazón de los aromas de todos los tiempos y pueblos, de todos los sistemas, de los valores “pecaminosos” y “decentes” de cualquier ser vivo o muerto.

Miles de oscuros servidores de la cultura trabajan bajo la protección de los cuasi marxistas, mientras la cultura “espiritual” del pasado sigue manteniéndose firmemente en nuestros días revolucionarios en las altivas posiciones del realismo reaccionario.

La cultura artística, uno de los exponentes formales de lo “espiritual”, no abandona los valores de las visiones utópicas y ensoñadoras, ni sus fabricantes renuncian **a las funciones sacerdotales de la histeria formalista**.

Los comunistas del Narkompros que gestionan los asuntos artísticos poco se diferencian de los no-comunistas de fuera del Narkompros. También ellos son cautivos de lo bello, los últimos prisioneros de lo divino.

Seducidos por el sacerdocio, **transmisores y popularizadores de la cultura**, se ponen servilmente a las órdenes del pasado, **por mucho que sus palabras prometan el futuro**. Esta actitud les empuja hacia el bando de los artistas maníacos más reaccionarios y desprestigiados de la pintura, la escultura y la arquitectura. Por un lado, como comunistas que se proclaman, al menor intento de restaurar el pasado están dispuestos a dar su vida en el campo de batalla contra el capitalismo. Por otro, como conservadores, construyen la decadencia de manera voluntaria y sin presentar combate, **cuando repiten como una letanía la teoría del materialismo histórico están venerando implorantes el arte de esas culturas contra las que despotrican**.

Desgraciadamente, hoy como ayer, de manera confusa y sin escrúpulos, los dirigentes y altos mandatarios siguen manejando el arte a su antojo y manteniendo unas condiciones que hacen imposible encaminar hacia una resolución práctica, de modo global y organizado, los problemas inherentes a la producción material e intelectual.

Y no hay nada de qué sorprenderse: a fin de cuentas, son fruto de esa misma estética pestilente contra la que se han revelado los innovadores materialistas del arte de izquierdas.

He aquí la razón de que se esté desarrollando una campaña declarada, pero al mismo tiempo oculta, contra los “abstractos” y los “sin ideología”. Cuanto más ricos en contenidos artísticos sean estos últimos, cuanto más claramente hable la realidad en su favor, con tantos menos escrúpulos lucharán contra ellos esos sacerdotes paganos del viejo arte.

Ahora son ellos los que marcan la tónica oficial, disfrazándose, como hábiles actores, con la imagen de Marx.

Y no sólo les sigue el proletariado, con su sano materialismo marxista, sino que también lo hacen millones y millones de personas de nuestra masa social: intelectuales, agnósticos, espiritualistas, místicos, críticos empiristas, empíricos homónimos, eclécticos y demás gotosos y paralíticos.

Esto es hoy en día un defensor

de los valores artísticos

en nombre del comunismo.

Los sacerdotes paganos, los autores de esos “valores artísticos”, comprenden y tienen en cuenta la situación actual. Tejen los hilos de la mentira y el engaño. Siendo como son corrupta herencia del pasado, **siguen siendo parásitos y hablando como ventrílocuos**, haciendo uso de los medios de ese mismo proletariado que, en penosas convulsiones, trata de materializar heroicamente las consignas que **prometen liberar a la humanidad de todas esas fuerzas sobrenaturales que atentan contra su libertad**.

El sacerdote pagano mercenario:

he aquí quien puede convertirse en portavoz estético y proclamar una serie de formas sustitutivas

de la cultura material e intelectual del comunismo.

El proletariado y el campesinado proletarizado no participan en absoluto del arte.

Si el arte expresaba su valor “social” en el carácter y las formas artísticas, estos ahora en ningún aspecto se impregnan de él.

El proletariado se ha desarrollado y adquirido cultura de manera autónoma, como una clase diferenciada en las circunstancias concretas de la lucha social. Su ideología ha llegado a formarse de manera clara y precisa. Ha elevado con esfuerzo a sus capas más bajas, no con juegos malabares, ni con medios artificiales y abstractos, tampoco impregnándose de fetichismo, sino con los medios reales que les han proporcionado sus actos revolucionarios, con la propaganda metódica de saberes y contenidos y la agitación de los hechos.

El arte no ha reforzado la calidad combativa de la clase revolucionaria del proletariado, sino que más bien ha corrompido a algunos de sus miembros más vanguardistas. En conjunto, **el arte ha sido un elemento ajeno e innecesario para la clase proletaria**, la cual tenía ya sus propias perspectivas culturales y sólo las suyas.

Cuanto más rotundamente se manifieste la ola artístico-reaccionaria de la restauración, con tanta mayor fuerza se irán desligando de la actividad artística los elementos sanos y auténticos del proletariado.

Durante todo este periodo de revolución proletaria, ni un solo organismo responsable de los asuntos culturales, ni un solo grupo artístico, ha llevado a la práctica sus promesas iniciales.

Han renegado de aquellas consignas revolucionarias que proclamaban el futuro, para ingresar en el seno reaccionario del pasado, moldeando la praxis cultural según la teoría de la herencia “espiritual”.

La misma práctica cultural demuestra que la herencia “espiritual” es enemiga de las tareas y los objetivos de esta revolución proletaria que nos está conduciendo hacia el comunismo.

El espíritu contrarrevolucionario de esos servidores burgueses de la cultura, que de manera tan superficial se acercaron a la revolución por la vía del arte, ha creado una tremenda confusión, ya que se esfuerza en ayudar al espíritu marchito del pasado tratando de “hacer la revolución” por medio de la estética.

La adhesión sentimental a la revolución de los ideólogos con espíritu pequeño burgués ha creado una gran fractura en las tentativas de las antiguas formas artísticas de decapitar el materialismo de la actividad revolucionaria.

Pero el materialismo está a las puertas de festejar su victoria también en el campo del trabajo artístico.

La revolución proletaria no es sólo una palabra hiriente, sino un verdadero látigo que expulsa de la vida real y cotidiana cualquier manifestación de parasitismo, sin importar las vestiduras con las que este se engalane para tratar de disimular su repugnante esencia.

Hoy en día, dadas las circunstancias objetivas imperantes, podemos proclamar que el desarrollo social avanza con una impronta marcada: la renuncia absoluta a la cultura artística del pasado.

Como también podemos proclamar que todo eso que se hace llamar “arte” está embebido del idealismo más reaccionario, convirtiéndose en el producto de un individualismo extremo, que empuja al arte hacia esas novedosas expansiones innecesarias que experimentan sobre el refinamiento de la belleza subjetiva.

El arte
está indisolublemente relacionado:
con la teología
mística
y metafísica.

Surgió en la época de las culturas primitivas, cuando la técnica permanecía en “el estado embrionario de los utensilios” y las formas económicas chapuceaban en un primitivismo extremo.

Luego pasó por el horno del artesano corporativista del Medievo.

Se calentó un poco con la hipocresía de la cultura burguesa, hasta que finalmente se dio de bruces con el mundo mecanicista de nuestro siglo.

¡Muera el arte!

Naturalmente surgió

Naturalmente se desarrolló

Naturalmente desapareció.

Los marxistas deben trabajar para responder científicamente a su muerte y formular nuevos fenómenos de la labor artística en el nuevo entorno histórico de este tiempo.

En la situación concreta del momento actual se observa en el ámbito de los maestros del arte revolucionario una atracción hacia el florecimiento técnico y la interpretación social de su trabajo.

El constructivismo, esa esbelta criatura de la cultura industrial, ha hecho su aparición.

El capitalismo dejó que la cultura se pudriera largo tiempo en los sótanos.

Ha sido la revolución proletaria quien la ha liberado de su encierro.

A partir del 25 de octubre de 1917 comienza una nueva cronología.

[De la actividad especulativa]

Cuando hablamos de técnica social, hemos de entender por ello no una herramienta concreta o un grupo de herramientas, sino un sistema de herramientas, el conjunto instrumental de toda una sociedad.

Es necesario imaginar que, en nuestra sociedad, en distintos lugares pero obedeciendo a un orden concreto, se encuentran esparcidos máquinas y motores, instrumentos y aparatos, útiles simples y otros más complejos.

En algunos lugares abundan, como si se tratara de grandes nidos (por ejemplo, en las zonas de la gran industria), mientras que en otros las herramientas se encuentran desparramadas de manera dispersa. Pero en cada momento dado, una vez que las personas están conectadas por una relación laboral, una vez que se ha constituido una determinada sociedad, se entrelazan entre sí no sólo los utensilios de trabajo y no sólo en nuestro pensamiento, sino que objetivamente, de manera real, toda esa "técnica" de ramas productivas diferenciadas llega a formar un todo, una única técnica social.

El sistema técnico de la sociedad, su régimen instrumental, crea una estructura de relaciones humanas.

La estructura económica de la sociedad surge de todo ese complejo de relaciones productivas.

El sistema sociopolítico de una sociedad viene determinado directamente por su estructura económica.

Pero en períodos revolucionarios aparecen sus contradicciones internas.

Nosotros vivimos en la primera república proletaria del mundo. El poder de los trabajadores lleva a cabo sus tareas planificadas y lucha no sólo por mantener el poder, sino también por la misma supremacía, por la afirmación histórica de unas nuevas y necesarias formas históricas de la realidad social.

En el territorio del trabajo y el intelecto no hay lugar para acciones especulativas.

En el campo de la formación cultural lo único realmente valioso es aquello que está relacionado indisolublemente con las tareas y objetivos del presente revolucionario.

El cerco burgués puede obligarnos a realizar una serie de retiradas estratégicas en el campo de las normas administrativas y las relaciones económicas, pero en ningún aspecto podrá alterar el proceso de nuestro trabajo intelectual.

La revolución proletaria ha conmovido el pensamiento humano y golpeado con precisión las reliquias y los ídolos de la espiritualidad burguesa. Ha dado de lleno no sólo contra los popes del cutrerío clerical, sino también contra los popes de la estética.

¡El arte ha muerto! No hay lugar para él en el sistema laboral humano.

¡Trabajo, técnica y organización!

Una nueva valoración de las funciones de la actividad humana y el engarce de cada esfuerzo en el conjunto global de los objetivos sociales...

¡He ahí la ideología de nuestro tiempo!

Y cuanto más clara sea la conciencia de las fuerzas motoras de la existencia social, con tanto más relieve se dibujarán sus formas socio-políticas. Los maestros del trabajo artístico tienen ante sí una gran tarea:

Abandonar su actividad especulativa (arte) y encontrar el camino del compromiso real, aplicando sus conocimientos y habilidades en favor de un trabajo actual, vivo y provechoso.

La producción intelectual y material determina las relaciones de trabajo y su conexión productiva con la ciencia y la técnica, ocupando el lugar del arte, que por su propia naturaleza no puede romper con la religión y la filosofía, ni tiene fuerzas para salir del círculo cerrado de la actividad abstracta y especulativa.

De "Tectónica, factura, construcción"

A la espalda de los pintores izquierdistas (LEF) queda un fructífero camino con experiencias exitosas y fracasos, con descubrimientos y pasos fallidos. La segunda década del siglo XX ya conoció sus esfuerzos innovadores. Entre ellos, haciendo un análisis riguroso, se puede establecer una vaga, aunque de todas formas persistente tendencia hacia los principios productivos. La calidad formal como principio de presentación, como oferta pictórica expuesta a la percepción visual, y la búsqueda de leyes constructivas como principio de solución de la superficie plana. La pintura izquierdista ha girado en torno a estos dos principios productivos, al mismo tiempo que se apartaba obstinadamente de las viejas tradiciones artísticas. Los suprematistas, los abstraccionistas y los "sin ideología" se aproximaron a la maestría pura del trabajo artístico en la producción intelectual y material, pero no pudieron o no supieron cortar el cordón umbilical que aún existía y les unía al arte tradicional de los viejos creyentes.

Este trabajo de comadrona le ha correspondido al constructivismo.

Además de estos principios productivos materiales y formales, es decir, la calidad formal, la textura, y las leyes constructivas, el constructivismo ha transmitido un tercer principio y una primera disciplina: la tectónica.

Hemos dicho ya que los pintores izquierdistas, desarrollándose en las condiciones que marcaba la cultura burguesa, se negaron a satisfacer los gustos y necesidades de la burguesía. En este sentido, constituyeron el primer núcleo revolucionario en el ámbito de las leyes y cánones artísticos, al mismo tiempo que destruían su obtusa prosperidad. Ya entonces comenzaron a abordar los problemas productivos industriales en el campo del trabajo artístico. Pero todavía no se daban esas nuevas condiciones generales que habrían hecho posible discernir socialmente y expresarse analíticamente en los productos de su maestría artística.

Eso lo hizo la revolución proletaria.

Durante los cuatros años de su avance victorioso, los representantes ideológicos e intelectuales del arte de izquierdas fueron absorbiendo las ideología del proletariado revolucionario. A sus conquistas formales vino a unirse un nuevo aliado: el materialismo de la clase obrera. Los trabajos experimentales sobre la textura y las leyes constructivas en el estrecho marco de la pintura, la escultura y la arquitectura autocomplaciente, sin apenas relación con la reorganización general de todo el organismo social, fueron para ellos, auténticos especialistas de la producción industrial artística, como una picadura de mosquito, algo absurdo.

Y mientras, filisteos y estetas, unidos al coro de la inteligencia que bailaba entre dos aguas, comenzaron a soñar en "aturdir armónicamente" a todo el mundo con su arte musical y en ajustar su alma comercial a la manera soviética; a descubrir a la Rusia ignorante y analfabeta el significado de la revolución social y, con sus teatros profesionales, a escenificar el comunismo en el país...

... el núcleo sano del arte de izquierdas comenzó a instalarse en el frente mismo de la revolución.

De los trabajos experimentales y de laboratorio, los constructivistas pasaron directamente al trabajo práctico.

Tectónica
Textura/Calidad formal
y Construcción

He aquí las disciplinas con las que se puede salir del callejón sin salida del profesionalismo esteticista del arte tradicional e instalarse en el camino de la realización de los nuevos cometidos de la actividad artística en el campo de la emergente cultura comunista.

El constructivista, renunciando al arte, y por medio de la producción industrial intelectual-material, se instala en el orden proletario para luchar contra el pasado y conquistar el futuro.

Alekséi Gan nació en 1893; murió en 1942. 1918-20: adscrito a la Sección de Teatro (TEO) del Narkompros como jefe de la Sección de Presentaciones y Espectáculos de Masas; finales de 1920: expulsado del Narkompros por Anatoli Lunacharski a causa de su posición ideológica radical; muy vinculado al Injuk; cofundador del Primer Grupo de Constructivistas en Acción; comienzos de la década de 1920: entregado al diseño de proyectos arquitectónicos y tipográficos, carteles cinematográficos, ex libris; 1922-23 redactor jefe de la publicación *Kino-foto*; 1926-30: miembro de la OSA y director artístico de su publicación, *Sovreménnaya arjitektura*; 1928: miembro del grupo Octubre; durante la década de 1920: escribió artículos sobre arte y arquitectura; murió en un campo de prisioneros.

Estos pasajes están recogidos en el libro de Gan, *Konstruktivizm*. El primero, "El pensamiento marxista revolucionario", corresponde a las pp. 13-19; el segundo, "De la actividad especulativa", corresponde a las pp. 48-49; y el tercero, "Tectónica, factura, construcción", corresponde a las pp. 55-56. El libro actuó como una declaración de los constructivistas industriales y marcó la rápida transición de un concepto purista de un arte constructivo a otro mecánico, aplicado; contiene también sorprendentes afinidades con el enigmático manifiesto "Productivista"[1]. Es lógico suponer que la aparición del libro fue alentada por la gran cantidad de debates sobre la construcción y la producción, que tuvieron lugar en el Injuk durante 1921, y en los que participaron de forma activa Borís Arvátov, Osip Brik, El Lissitzky, Aleksandr Ródchenko, Varvara Stepanova, Nikolái Tarabukin, et al., y también por la publicación de la influyente colección de artículos *Iskusstvo v proizvodstve* ese mismo año[2]. Asimismo, el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, al que pertenecía Gan, se había fundado en 1920. Sin embargo, el libro, al igual que el propio Gan, fue menospreciado por muchos constructivistas contemporáneos, y su importancia dentro del contexto del constructivismo ruso ha sido, tal vez, sobrevalorada por los observadores modernos.

Con objeto de defender sus principios, la organización de los textos y la imaginería del libro son sumamente "industriales": el elaborado diseño tipográfico diseñado por Gan y la portada del libro (supuestamente diseñada por Gan, pero sugerida probablemente por Ródchenko[3]) pretendía, obviamente, apoyar las ideas básicas del propio texto. Términos como *tektónika* [tectónica], *faktura* [factura] y *konstrúktisiya* [construcción] eran palabras que estaban en boga durante el último período vanguardista, especialmente inmediatamente después de la Revolución, e implicaban mucho más que sus traducciones literales. Los conceptos de factura y construcción se habían debatido ampliamente ya en 1912-14, induciendo a David Burliúk y Vladímir Markov, por ejemplo, a dedicar dos ensayos distintos al tema de la factura[4]; y el concepto de construcción fue, por supuesto, fundamental para "Los principios del nuevo arte" de Markov. El término "factura" también lo empleaban los poetas futuristas, y Alekséi Kruchiónij publicó un folleto titulado *Faktura slova* [La factura de la palabra] en 1923[5]. Sin embargo, los constructivistas tenían particular predilección por el término "tectónica" y, tal y como explicaba el manifiesto llamado "Productivista": "deriva de la estructura del comunismo y de la explotación efectiva de la materia industrial"[6]. Pero los no constructivistas también empleaban el término; para Aleksandr Shevchenko, por

ejemplo, una composición tectónica significaba "el continuo desplazamiento y modificación de las formas tangibles de los objetos hasta que se logra un equilibrio total en la superficie del cuadro"[7]. Para complicar más el asunto, la propia explicación de tectónica, factura y construcción de Gan no estaba en absoluto clara; "La tectónica es sinónimo de lo que hay de orgánico en el dinamismo procedente de la sustancia intrínseca. [...] La factura es el estado orgánico del material procesado. [...] La construcción debería entenderse como la función colectiva del constructivismo". *Konstruktivizm*, pp. 61-62). No obstante, a pesar de la retórica y la oscuridad de Gan, el valor de su libro reside en el hecho de que cristalizaba, de este modo, ciertas ideas potenciales evidentes desde al menos 1920, y las presentaba como lo que se puede considerar el primer intento de formular la ideología constructivista. Las contradicciones y la afectación del estilo escrito de Gan dejan mucho que desear[8].

J. B.

1. Cf. Naum Gabo, *Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*. Londres: Lund Humphries; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957, p. 153.
2. *Iskusstvo v proizvodstve* [Arte en producción]. Cf. bibliografía en P. Aleksandrov, *Ivan Leonidov*. Moscú, 1971.
3. Cf. la portada definitiva con el proyecto de Ródchenko en *Lef* , nº 1 (1923), p. 106.
4. Cf. David Burliúk, "Faktura", *Poschióchina obschéstvennomu vkusu*. Moscú, 1912, pp. 102-110; Vladímir Markov, *Príntsipy tvórchestva v plastícheskij iskusstvaj. Faktura*. San Petersburgo, 1914.
5. Más información en Vladímir Markov, *Russian Futurism: A History*. Berkeley: University of California, 1968; Londres: MacGibbon and Kee, 1969, p. 341.
6. Cf. la obra citada de Naum Gabo, p. 153.
7. Iván Matsa et al. (eds.), *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, p. 119.
8. A. Gan, *Konstruktivizm*, pp. 61-62.

Publicación original en ruso: Gan, Alekséi, *Konstruktivizm*. Moscú: Tver, 1922. Se publicaron algunos extractos en francés en Andersen, Troels y Kséniya Grigórieva, *Art et poèsie russes 1910–1930*. París: Centre Georges Pompidou, 1979, pp. 205-211.

La nota de John Bowlt procede de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp. 214-225 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Declaración de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria
1922

D18

AJRR

La Gran Revolución de Octubre, al llevar a cabo la liberación de las fuerzas creativas del pueblo, ha despertado la conciencia de sí mismas de las masas populares y también de los artistas, intérpretes de la vida espiritual del pueblo.

Nuestro deber ciudadano ante la Humanidad es el de dejar constancia artística y documentalmente, de este grandioso momento de la historia en su impulso revolucionario.

Seremos nosotros quienes reflejemos el día de hoy: la vida cotidiana del Ejército Rojo y la vida de los obreros, de los campesinos, de los estadistas de la Revolución y de los héroes del trabajo.

Transmitiremos el cuadro auténtico de los acontecimientos, y no fantasías abstractas que desacrediten nuestra Revolución ante el proletariado internacional.

Las antiguas agrupaciones artísticas, las que existían antes de la Revolución, han perdido su sentido; desaparecieron las fronteras que existían entre ellas, tanto en relación con la ideología como con las formas artísticas y, si continúan existiendo, lo hacen como grupos humanos unidos tan sólo por una relación personal, pero privados por completo de cualquier fundamento o sustento ideológico.

Este sustento ideológico en el arte lo entendemos como un indicio de la autenticidad de la producción artística y el deseo de expresar ese contenido nos obliga a nosotros, artistas de la Rusia revolucionaria, a unirnos y plantearnos unas tareas y unos objetivos perfectamente definidos.

El día de hoy revolucionario, el instante revolucionario, es un momento heroico y nosotros estamos obligados ahora a mostrar y reflejar sus vivencias artísticas en las grandiosas formas estilísticas de un realismo heroico.

Reconociendo las herencias artísticas y basándonos en una comprensión actual del mundo, nosotros, al crear este estilo de realismo heroico, estamos poniendo los cimientos de lo que será el edificio mundial de la cultura del futuro, del arte de una futura sociedad sin clases.

En enero de 1922, poco después de la 47ª exposición de Los Ambulantes, un grupo de artistas entre los que se encontraban Aleksandr Grigóriev, Yevguéni Katsman, Serguéi Maliútin y Pável Radímov, organizaron la Assotsiátsiya Judózhnikov, izucháyuschij revoliutsiónnyi byt [Asociación de Artistas que Estudian la Vida Cotidiana Revolucionaria], que poco después rebautizaron como Óbschestvo Judózhnikov Revoliutsiónnoi Rossii [Liga de Artistas de la Rusia Revolucionaria]. Tras su primera exposición colectiva en Moscú (inaugurada el 1 de mayo), *Exposición de pinturas de artistas de tendencia realista en ayuda a los hambrientos*, la Liga recibió un nuevo nombre, Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliutsiónnoi Rossii, AJRR [Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria]. El principal objetivo de sus miembros era presentar la Rusia Revolucionaria de un modo realista, mostrando escenas de la vida cotidiana del proletariado, el campesinado, el Ejército Rojo, etc. Al devolver al cuadro una temática de tendencia definida, volvían a la tradición de los pintores realistas del siglo XIX y declaraban su oposición a los izquierdistas. Junto a antiguos realistas como Abram Arjípov, Nikolái Kasatkin y Konstantín Yuon, la AJRR atrajo a muchos jóvenes artistas, como Isaak Brodski, Aleksandr Guerásimov y Borís Ioganson. Con el objeto de familiarizarse con la realidad proletaria, muchos de los miembros de la AJRR visitaron fábricas, fundiciones de hierro, estaciones de ferrocarril, astilleros, etc. A mediados de la década de 1920, la AJRR era la asociación de artistas más influyente de Rusia, con filiales por todo el país, y contaba con una sección especial de jóvenes artistas, llamada OMAJR (Obyedinéniye Molodiózhi AJR = Asociación de los Jóvenes de la AJR], una casa editorial propia[1] y, por supuesto, disfrutaba de la ayuda directa del gobierno. En 1928, la AJRR cambió su nombre por el de Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliútsii [AJR](Asociación de Artistas de la Revolución) y en 1929 creó su propio periódico *Iskusstvo v massy*. En 1932, junto con el resto de grupos académicos artísticos y literarios, la AJR fue disuelta mediante el decreto "Sobre la reconstrucción" (cf. el documento correspondiente en este catálogo).

J. B.

1 Cf. N. Schiókotov, *Iskusstvo SSSR. Nóvaya Rossiya v iskusstve*. Moscú, 1926.

Publicación original en ruso: "Deklarátsiya Assotsiátsii Judózhnikov Revoliutsiónnoi Rossii", en *Exposición de estudios, bocetos, dibujos y diseños gráficos de la vida y costumbres del Ejército Rojo Obrero-Campesino* [cat. expo. de la AJRR, Moscú junio-julio 1922], p. 120. Reproducido en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, p. 345, texto del que parte la presente traducción, y posteriormente en Gronski, I. M. y V. N. Perelman (comps.), *Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliutsiónnoi* Rossii. Moscú, 1973, p. 289.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 269-270).

La nota de John Bowlt procede de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp. 265-267 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Un nuevo optimismo
c 1923

D19

Iván Klyun

No discuto las teorías de nadie. Considero que cualquier trabajo serio es valioso, ya que tiene más o menos fundamento.

Los átomos poseen distintas propiedades y de su unión resulta un compuesto químico. La transferencia de átomos hace que esos compuestos químicos estén cambiando constantemente. En eso consiste precisamente lo que se denomina vida.

La combinación de átomos se realiza bien mediante su fusión, bien por la absorción de un compuesto por el otro.

La vida orgánica está construida sobre la absorción.

El ser humano organiza los elementos, es decir, les ayuda a unirse o fusionarse.

Lo que nosotros llamamos muerte no es otra cosa que un nacimiento[1].

En la vida natural y en la humana no existe la muerte, ya que la misma vida es una continua agonía.

Hablamos de florecimiento y de energía vital, cuando el proceso de disolución o descomposición hace tiempo que progresa, y de muerte y agonía, cuando ya ha surgido una nueva vida.

En el tiempo, que fluye sin interrupción, la muerte y el nacimiento son realidades inseparables.

Cuando el mundo viejo expira, el nuevo acaba de nacer.

La descomposición de la vieja cultura engendra multitud de posibilidades de un nuevo renacimiento. Y el tiempo actual será el siglo de lo pasado.

Al sustituir la cultura que perece, la nueva cultura viene determinada por la precedente y, si la ley del desarrollo de la herencia adquirida es la ley de la descomposición constante, entonces el mayor grado de descomposición deberá arrastrar consigo la descomposición creativa del mismo proceso de desintegración.

Este punto del proceso histórico sería un punto de inflexión.

Cada cuerpo tiende a la creación de un organismo completo, que luego se disgrega y descompone para participar en el proceso de formación de un nuevo organismo.

A pesar de la afirmación de Spengler[2], la cultura nunca muere de manera irreversible, sino que, al contrario, el pueblo vencedor (invasor) se impregna de ella, uniéndola a su propia cultura, de lo que resulta una nueva cultura con un plus añadido.

Y, en efecto, vemos que, a pesar de las catástrofes, la cultura se ensancha, crece continuamente: nosotros navegamos sobre el agua, volamos por el aire, conversamos a mayor distancia los unos de los otros, vemos y también escuchamos la voz de las personas que murieron hace tiempo.

Es bastante probable, que la cultura emocional europea termine y que comience a desarrollarse la cultura mecánica (técnica) norteamericana.

Y también existen leyes para la destrucción. Para la destrucción también es necesaria la obstinada labor de los hombres de talento.

Nosotros empleamos mucho celo en separar vida y cultura.

A veces parece que sintetizamos, pero simplemente disgregamos, analizamos[3].

En el momento actual asistimos a un extraordinario progreso de las ciencias exactas: la arqueología y la filología llegan ahora a analizar los tiempos más lejanos. Los microscopios y macroscopios[4] nos permiten contemplar los más ínfimos detalles de los detalles. Cada día nos trae nuevos inventos y descubrimientos.

Pero también estos conocimientos son síntomas de decadencia y desintegración: la pluralidad sin unidad es la riqueza de nadie, una riqueza sin objetivos, bajo la cual no late ningún espíritu.

El hombre moderno tiene muchos conocimientos: su biblia es el periódico, el cinematógrafo. Sorprenderle con algo es extraordinariamente difícil. Sabe orientarse en los esquemas y planos más complejos.

El hombre para el hombre es una guía, un manual (de la última edición, un manual científico)

Todo lo que sabe le sirve para sacar provecho de ello: es un especialista.

[...]

La cultura aspira a comprender esos fenómenos psíquicos directos que son inherentes a toda criatura orgánica, desde un infusorio hasta el propio ser humano, por ejemplo: la sensación de satisfacción, la sensación de miedo, etc. Por esta razón nosotros, en un proceso de trabajo cultural observamos con frecuencia una especie de retorno a lo anterior, a lo directo, a lo originario.

Mientras no se cumpla el destino del tiempo, mientras no llegue ese momento, una cultura siempre será sustituida por otra.

Ocupados en asuntos sin importancia, no comprendemos nuestra situación.

Se habla mucho de la decadencia de la cultura europea, lo dicen aquellas personas que miran el mundo como algo relativo.

Pero, si es así, también su opinión es relativa.

Yo soy optimista y no veo ni muerte ni decadencia. Al contrario, en mi opinión, la cultura de la humanidad progresa cada vez más y más y este movimiento gradual de progreso ha comenzado a acelerarse en los últimos tiempos.

Y no podría ser de otro modo, dada la perfección de los medios de comunicación actuales y de otros instrumentos de relación interpersonal.

Incluso los animales se están volviendo más cultos.

Antes se trataba de comprender la vida por la vía de la percepción directa y no por la vía del análisis, mientras que la cultura sintética crecía sobre la base del poder y la religión.

El ser humano no se contenta con el sistema del mundo que le es dado, sino que crea su propio mundo[5].

Este mundo no puede ser para él un mundo limitado.

Un mundo de engranajes mecánicos.

El idioma esperanto es una lengua común para todos los hombres.

El amor y el odio que arrastran consigo a toda la humanidad es un universo matemático.

Todos los nuevos descubrimientos están cambiando de raíz la arquitectura anterior (entendiendo con ello los conceptos arquitectónicos anteriores), que puede complicarse sólo en un nuevo estilo que, con sus líneas nuevas, sobrepase largamente los límites, no sólo del antiguo mundo exterior, sino también de las formas fundamentales de nuestro pensamiento (por ejemplo, Jvólson, "Principios de la relatividad", Úmov, "Rasgos característicos y objetivos del pensamiento científico natural"[6]).

Hasta los últimos tiempos, toda la cultura era sintética: su concepción del mundo estaba construida sobre la síntesis. En la Era Medieval, los intentos de algunos hombres de pensamiento científico de someter a análisis determinados fenómenos vitales que eran vistos como verdades se consideraban una blasfemia, y entrañaban lamentables consecuencias para los sacrílegos.

Sólo al conseguir una relativa libertad, los seres humanos se pudieron entregar por completo al análisis.

El ser humano quiere conocerlo todo y explicarse todo aquello que es asequible a su comprensión.

La cultura ha pasado de la síntesis al análisis.

El ser humano lo descompone todo en sus elementos integrantes y continuará analizando, hasta descomponerlo todo en sus componentes originarios, hasta conocer a la perfección las leyes de la vida, todos los elementos y sus características.

Cuando llegue a conocer todas las propiedades de estos elementos accesibles a su comprensión, el ser humano comenzará a crear vida orgánica (tanto física como psíquica) a partir de estos elementos por medio de procedimientos químicos y mecánicos.

Entonces comenzará a desarrollar una nueva cultura multisecular, que irá desde el análisis, desde estos elementos componentes, hasta la síntesis[7].

Esta cultura, este trabajo, ya ha comenzado.

Entre dos culturas distintas no pueden existir límites bruscos: al menos, deben ser completamente imperceptibles para sus contemporáneos y no se harán visibles hasta que hayan transcurrido varias décadas.

Cuando, avanzando por el camino del análisis científico, el ser humano llegue a saber por qué tuvo lugar todo lo que existe en el mundo, es decir, a conocer las propiedades de la materia, las características de todos sus átomos y elementos originarios, entonces el ser humano comenzará a construir su propio mundo, es decir, comenzará sencillamente a organizar la materia, a organizar sus propiedades y crear su propio mundo mecánico, por mucho que un mundo mecánico se considere como un mundo muerto. Sin embargo, al conocer las propiedades de la materia, el ser humano estará en posición de crear también un mundo orgánico: aunque no exista materia, al menos cada átomo sí que vivirá.

Si consideramos la mecánica como un asunto muerto estamos en un error. La mecánica hace un trabajo vivo: es una fuerza viva organizada. Aunque quizá nosotros pasemos por alto algunas de sus características.

Pero esta nueva vida, organizada (conscientemente) por el ser humano, no guardará ningún parecido con esa vida inconsciente que existe hoy. Por ejemplo, cuando el ser humano organice el mundo del sonido, no tratará de imitar al ruiseñor, sino que creará sonidos mucho más interesantes [...]

Y bien, he ahí un jardín rodeado por completo por una verja metálica, realizada a partir del proyecto de alguien y apoyada sobre una base de piedra.

¿Qué es mejor, el árbol que crece o esta verja?

Naturalmente, la verja.

La verja también es naturaleza y sus elementos componentes son idénticos a los de un árbol en crecimiento. Pero estos elementos están organizados por el hombre, que les ha dado la forma que necesitaba. Será una naturaleza perfeccionada, en la que se han empleado en beneficio de la propia naturaleza todas las posibilidades que la naturaleza proporciona.

Un hombre escucha un concierto.

V. Mayakovski grita en su poema *Primero de mayo*: "¡Abajo la casualidad de la primavera! ¡Viva el cálculo de las fuerzas del mundo!"[8].

El ruiseñor canta muy bien, pero el futuro pertenece al gramófono.

"El ruiseñor de acero" de Aséyev[9].

El ojo del artista es semejante a un espectro.

La descomposición de los elementos en el arte es capaz de amargar a muchos..., pero hay que hacerla si resulta necesario.

El nuevo siglo engendrará una nueva cultura

No existe razón alguna para rendirse al abatimiento por ser conscientes de que la decadencia se manifestará en la segunda o tercera generación. Sin embargo, la decimoquinta o la trigésima generación volverán a renacer. Y esto no debería darnos lo mismo, a pesar de que tanto en la tercera como en la decimoquinta generación nosotros ya no vamos a existir. Al menos por el hecho de que, cuando algo está más próximo a ti, lo sientes como más propio.

1. Klyun menciona aquí –como tantos otros vanguardistas– las fantasías de los primeros bolcheviques y de los biocosmistas y otros "inmortalistas" (desde Jlébnikov hasta Platónov, pasando por Mayakovski), derivadas de la tanatología de Nikolái Fiódorov, convencidas de que en el futuro la humanidad alcanzará un nivel científico-técnico que le permitirá resolver el problema de la mortalidad física, y podrá resucitar a todos los que hayan muerto hasta entonces (sobre todo a los padres) [N. de Aage Hansen-Löve].
2. La filosofía de la decadencia y el hundimiento de Oswald Spengler tuvo una intensa difusión en Rusia. Aquí sirve como argumento positivo para fundamentar la pervivencia de las culturas, incluso tras la catástrofe (cf. al respecto M. Hagemeister, *Nikolaj Fedorov*, pp. 117 ss.). Para los biocosmistas la cultura era la esfera central "de energías creadoras conscientes" que debía contrarrestar la amenazante entropía de la sociedad –tal como fue constatada por el filósofo de la religión Nikolái A. Berdiáyev a partir de la obra de Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes* (N. A. Berdiáyev, *Osvald Shpengler i zakát Yevropy.* Moscú, 1922, p. 71; cf. M. Hagemeister, *Nikolaj Fedorov*, p. 260). De ahí también la necesidad de fuentes de energía nuevas, ejércitos de trabajadores mundiales, máquinas voladoras, etc. Cf. también Michael Hagemeister, "Valerian N. Murav'ev (1885-1931) und das «Prometheische Denken» der frühen Sowjetzeit", en V. N. Muraviów, *Ovladéniye vrémenem*, Moscú, 1924, p. II [N. de Aage Hansen-Löve].
3. Los conceptos de analítico y sintético empleados a continuación (cf. al respecto la obra ya citada de Nikolái Berdiáyev, pp. 50 ss.) se retomarán de nuevo en la última sección del texto [N. de Aage Hansen-Löve].
4. Los macroscopios son probablemente telescopios [N. de Aage Hansen-Löve].
5. Klyun repite aquí los postulados del biocosmismo y de la "revolución natural" descritos más arriba [N. de Aage Hansen-Löve].
6. Klyun menciona aquí los libros, muy citados en aquel momento, de los físicos O. Jvólson y N. Úmov (traducción rusa: O. Jvólson, *Príntsip otnosítelnosti*. Petersburgo, 1912; N. Úmov, *Jaraktérniye chertý i zadachi sovremennoy yestestvennonaúchnoi mysli*, Petersburgo, 1912) [N. de Aage Hansen-Löve].
7. Los debates, muy intensos entonces, sobre culturas sintéticas y analíticas desempeñaron un papel central en el pensamiento teórico de Klyun en los años 20. Se trata precisamente de aquella gran síntesis que también perseguía Kandinsky: abandonar la descomposición para lograr la recombinación de las partes en una "totalidad" [N. de Aage Hansen-Löve].
8. Cita imprecisa del poema de Mayakovski *Primero de mayo* (1923) [N. de Aage Hansen-Löve].
9. El libro de poemas de Nikolái Aséyev *Stalnói solovéi* (Moscú, 1922, ed. por los VJUTEMAS moscovitas), celebraba la victoria de la técnica sobre la naturaleza en el mismo sentido que el constructivismo (cf. también Rainer Grübel, *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext.* Wiesbaden, 1981) [N. de Aage Hansen-Löve].

Texto original en ruso: Klyun, Iván, "Nóviy optimizm" (redactado después de 1923), en Klyun, I. (ed.), *Moi put v iskusstve. Vospomimániya, statyí, dnevnikí. Moscú: Izd-vo E.RA*, 1999, pp. 388-391.

Para la traducción alemana cf. Groys, Borís y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde.*Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 256-261, texto del que proceden las anotaciones de aage Hansen-Löve (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

¿De dónde y hacia dónde? Perspectivas del futurismo
1923

D20

Serguéi Tretyakov[1]

En qué situación tan extraordinariamente difícil suelen quedar todos aquellos que tratan de definir el futurismo (en particular, el literario) como una escuela, como una corriente literaria caracterizada por compartir una serie de recursos formales en la elaboración del material literario o por observar una comunión de estilo. Por lo general, los que así piensan caminan erráticos e impotentes entre una serie de grupos literarios nada similares entre sí , a los que finalmente terminan calificando de cubo-futuristas; o tratan de buscar de una vez por todas un paradigma de sensaciones o el canon de formas artísticas asociado a ellas, para finalmente quedarse desconcertados ante la

diversidad que presentan entre sí "el cancionista arcaico" Jlébnikov, "el tribuno urbano" Mayakovski , "el esteta agitador" Burliúk o "el follonero bramador" Kruchiónij. Y si a ellos añadimos Pasternak, "ese especialista en volar por el interior de las habitaciones con el Fokker[2] de su sintaxis", entonces el panorama quedará completo. No menos perplejidad provocan los "secesionistas" del futurismo: Severiánin, Shershenevich y otros. ¡Con lo fácil que es despachar la definición de aquel futurismo del año 1913 con una imagen fácil y redonda: una especie de colegio gallináceo, medio charlatán, medio propagandístico, especialista en palabras escogidas e imágenes excéntricas! ¡Y lo difícil que resulta comprender ahora la evolución artística que se ha producido entre el Mayakovski de *"Ú-litsa. Litsa u dógov godóv"*[3] y el Mayakovski de *Misterios*[4] o La Internacional!

Naturalmente, lo más cómodo sería concluir afirmando que los futuristas han madurado en estos diez años, dejaron de presentarse como futuristas y sólo por cabezonería tratan de aferrarse a su denominación de origen. O algo más sencillo aún: asegurar que el futurismo no ha existido nunca; que sólo existió y existen unas cuantas personalidades aisladas y con cierto talento, que dieron y dan bastante juego literario independientemente de "las etiquetas" tras la que se ocultan.

Los críticos más temperamentales incluso se enfadan y exaltan sin dejar de clamar al cielo: "¡Pero, mirad! ¿Acaso hay dos futuristas que se parezcan en algo? ¿Qué escuela es esa? ¡Esto es un bluff! ¡Un mero montaje!".

¿Y qué ocurre ahora?... Pues que las experimentaciones literarias y estilísticas de los futuristas marchan en múltiples direcciones: Meyerhold trabaja en la sustitución del teatro puramente contemplativo por la demostración de los procesos y sistemas asociados a la organización del trabajo; el realista y simplificador Mayakovski siente preferencia por los temas de acción, el detectivismo, la novela de bulevar y de intriga; por otro lado están las fono-teorías y fono-estructuras extraordinariamente complejas de Kamenski y Kruchiónij.

¿Y tanta diversidad no alimenta el fuego de esos jocosos reproches que hablan sin parar de disgregación? Pero, ¡ay, qué desgracia! ¡Todas esas corrientes literarias tan heterogéneas viven en buena armonía bajo el techo común del futurismo, manteniéndose tenaz y felizmente las unas juntas a las otras!... Y todo esto ocurre mientras los imaginistas[5], los "severianistas"[6], los *nichevokí*[7], esos adalides tan animosos del futuro a juzgar por sus maneras y procedimientos, se muestran tanto o más ajenos al futurismo que el propio Fritzsche[8].

Esos críticos de espíritu mezquino andan desorientados y yerran, bien tratando de mezclar o confundir todo lo "izquierdista" e incomprensible con el futurismo, bien, al contrario, tratando de demostrar la inoportuna ausencia de esos ingredientes del caldo futurista... ¿Entonces, en qué quedamos?

Pues quedamos en que el futurismo nunca ha sido una escuela y que, naturalmente, la conexión recíproca de un grupo de gente tan heterogéneo se mantiene no sólo gracias a ese rótulo que le proclamaba y le sigue proclamando como una fracción artística. El futurismo no hubiera sido fiel a sí mismo si finalmente se hubiera dado por satisfecho con unos cuantos patrones de producción artística encontrados o inventados, o hubiera dejado de ser un fermento errático que impulsa infatigablemente la creación y la inventiva, la búsqueda incesante de nuevas formas. Del futurismo pueden surgir y ramificarse, y de hecho se ramifican, diversas escuelas. Se puede hablar de una escuela Mayakovski, una escuela Jlébnikov o una escuela Pasternak. Pero al mismo tiempo tenemos que estar ojo avizor para que esa anormal quietud que lleva consigo una generalización "escolar" sin salida, sentido o espíritu formativo alguno no se convierta en algo verdaderamente pernicioso para el futurismo.

Esos grupos y grupúsculos distorsionados, sin salida ni futuro, que se asimilan por cuentagotas al futurismo, sólo tratan de renovarlo con la laca de su futilidad y escasa calidad y convertirse ellos mismos en mercancía de uso corriente, no ajenos a eso que ahora se llama "modernidad".

Es importante recordar que la imitación sólo es útil en la etapa de formación y estudio. Hay que asimilar y aprender del poeta, superarlo y luego apartarse de él, haciendo así honor a un aprendizaje autónomo, para llegar finalmente a los modos de trabajo propios que necesite esa clase social que está forjando su propia época.

Un Mayakovski o un Jlébnikov nos son útiles como las piedras de afilar que necesitamos para amolar las armas de la palabra, pero no como unos nuevos Nadson[9] de una producción literaria de masas y de mala calidad destinada a las damiselas de hoy, ni como objetos literarios que nos hagan más "cómoda" nuestra vida cotidiana.

El futurismo nunca ha sido una escuela. Sí que fue una tendencia socio-estética, la aspiración de un grupo de personas cuyo principal punto de contacto no consistió en unas tareas y objetivos determinados, ni en una comprensión precisa de su "mañana", sino en el odio a "su pasado y su presente", un odio implacable y sin descanso. La cómoda forma de vida pequeñoburguesa, "de culo sentado" —de la que la cultura anterior y actual (simbolismo) formaban parte como elementos sustanciales, engendrando un gusto persistente, plácido y sin preocupaciones, el de una existencia bien provista— fue el primer baluarte que el futurismo abandonó para, acto seguido, arremeter contra él. Ese golpe asestado contra el gusto estético fue sólo un detalle del golpe general ideado y dirigido contra la forma de vida burguesa. Ni una sola estrofa ni un solo manifiesto, por muy *epatante* que fuera, de los futuristas provocó tal gañido y alboroto general como la vestimenta de sus adeptos: sus rostros coloreados, las blusas color amarillo y sus trajes asimétricos. La sesera burguesa podía soportar cualquier burla sobre Pushkin, pero transigir con el choteo a propósito de su modélica indumentaria —pantalón, corbata y una florecita en la solapa— era superior a sus fuerzas. Naturalmente, al futurismo no le fue dado hacer añicos el baluarte de la estética pequeñoburguesa, tampoco la situación social del momento era precisamente la más apropiada, pero ya con él, con el futurismo, comenzó a manifestarse la fuerza revolucionaria almacenada por esa clase social que, al cabo de cinco años, y sin utilizar ya la palabra, sino por medio del decreto, la guerra civil y una implacable dictadura, comenzaría a arrancar de cuajo las articulaciones de la concepción vital y de la sensibilidad pequeñoburguesa.

Las primeras manifestaciones del futurismo, el propio carácter de su trabajo artístico, hablaban ya a las claras de que su propósito no consistía tanto en la creación de un dogma artístico que sustituyera al simbolismo como en perturbar la mentalidad general de la gente, para empujarla hacia una mayor flexibilidad inventiva, a un rechazo de los cánones y principios de los valores burgueses. Aquí fue donde comenzó a vislumbrarse el verdadero rostro del futurismo, su aspiración a crear y definir una nueva percepción vital, una nueva relación del hombre con el mundo que le rodea.

El trabajo sobre esa nueva percepción del mundo se llevó a cabo a tientas, a ciegas, con todas las desviaciones e interrupciones posibles. La fuerza motriz empleada en esta labor no residía en una determinada concepción del futuro (incluso la revolución social ya en ciernes se percibía y presagiaba sin una concepción clara de su verdadero carácter), sino en todo ese compacto bacalao de la vida cotidiana, que venía aleteando y empujando desde atrás.

La poesía de los futuristas no sólo propagaba una nueva idea: además estaba impregnada de rupturas propagandísticas que hablaban del ser humano, de un nuevo mundo sensible.

La poesía es una muchacha echada a perder
Y la belleza –una sacrílega estupidez (Burliúk)

La palabra debe entrar ajustada en la conciencia,
como una bota bien engrasada con cebo.
Dir-Bul-Schil (Kruchiónij)

Un pequeño diamante descalzo de renglones tallados,
Sacudiendo edredones en habitaciones ajenas,
Comienzo a animar hoy la fiesta universal
De esos ricos y abigarrados indigentes (Mayakovski)

Los inventores se apartan de los consumidores. (Jlébnikov)

La incesante traición de nuestro pasado... (Jlébnikov)

Son breves citas de algunas obras del futurismo temprano, a las que luego seguirían *La nube en pantalones, Guerra y paz y Hombre* de Mayakovski, el *Ladomir* de Jlébnikov y otras más, todas ellas composiciones literarias que predican la aparición de un nuevo ser humano.

Esa labor de forja y predicamento de un nuevo hombre representaba en esencia el único contenido real de la producción literaria de los futuristas, que además de esa idea directriz, se convertían de continuo en unos equilibristas verbales. Aquellos primeros futuristas eran meros malabaristas de la palabra, y así los siguen considerando aquellos, a quienes les resulta ajena esa prédica de una nueva relación del hombre con el mundo que le rodea.

Por nueva percepción o relación del hombre con el mundo circundante (*world-sense*) —a diferencia de la concepción del mundo que se construye sobre el conocimiento, sobre un sistema lógico— entendemos aquella suma de valores emocionales (sensibles) que se generan en el interior del hombre. Valores que cabalgan sobre las líneas maestras de la simpatía o el rechazo, la camaradería o la enemistad, la alegría o la pena, el miedo o la osadía, ya que a menudo resulta muy difícil definir todo el complejo tejido de causas y motivos que crean estas sensaciones o emociones.

Ninguna concepción del mundo puede resultar vital si no se funde con esa percepción o relación del hombre con su entorno, si no se convierte en una fuerza motriz viva, que determine los actos, la conducta y toda la fisionomía cotidiana del ser humano.

Ese nivel de energía del ser humano, ese interés entusiasta, ese iracundo tesón que consagra la producción colectiva, ese grado de eficiencia y contagio laboral que genera: he aquí el valor de consumo de esa nueva percepción o relación del hombre con el mundo.

El futurismo, visto como esa nueva relación del hombre con su mundo circundante, se fue gestando progresivamente y con muchas dificultades. Tras iniciarse como autoafirmación, con un marcado carácter individualista, un frenesí abstracto y unos impulsos netamente deportivos, comenzó poco a poco a ser consciente de su valor social. En relación con las tareas y objetivos del proletariado que comenzaban a dibujarse en el horizonte de la historia, el futurismo quebró las ramificaciones innecesarias de la revuelta en favor de la propia revuelta e hizo germinar la tensión combativa de los productores rebeldes de valores sociales, una tensión que sólo con la revolución adoptaría formas tangibles.

Así que no fue la elaboración de nuevos cuadros, poesías o relatos, sino el engendramiento de un nuevo ser humano a través del arte, como un instrumento más de ese proceso generativo, lo que marcó el compás del futurismo en sus días más tempranos.

Pero el niño nació con dientes.
Desde su mismo comienzo, el futurismo se enfrentó a:

La inmutabilidad del modo de vida, al gusto social
y a todo género de patentes de larga duración,
comenzando por los monumentos en bronce.
La protesta ante toda muestra de simpatía
que se manifestara a favor del modo de vida pequeñoburgués,
sometiendo esas muestras a una nueva valoración.

La veneración a los fetiches
de la belleza, el arte y la inspiración.
El arte concebido como un proceso meramente productivo,
determinado por la organización racional
del material y únicamente interesado en el
campo de las necesidades sociales.
La Metafísica, el simbolismo y la mística,
así como al utilitarismo que se manifiesta en sus concepciones y teorías:
la mera producción de objetos reales y útiles.

¡No fue acaso el urbanismo de los futuristas el que asestó un golpe definitivo a la Rusia terrateniente y provinciana! Ese urbanismo tan odiado por los enemigos del americanismo y los epígonos de esa eslavofilia que, disfrazada con un caluroso abrigo pseudo-campesino, trata ahora de resucitar psicológicamente con todo tipo de poesías folcloristas y campestres.

¡Acaso la burla de nuestros ídolos patrios –Pushkin, Lérmontov, etc.- no fue un golpe directo contra esos cerebros que, tras empaparse en los pupitres escolares de ese espíritu de perezoso autoritarismo, no trataron nunca de darse cuenta del verdadero papel futurista que al menos, para su tiempo, jugó aquel Pushkin insolente, que llevó a los salones afrancesados la copla más rusa y popular en esencia y que ahora, 100 años más tarde, masticada y sobada hasta la extenuación, se ha hecho patrón de medida del gusto más elegante y ha dejado de ser pura dinamita! No es el Pushkin muerto y enterrado en los tomos académicos y en el bulevar Tverskói, sino el Pushkin vivo de hoy, el que ha coexistido durante un siglo con nosotros en las explosiones orales e ideológicas de los futuristas, continuadores hoy del trabajo formal y lingüístico que sobre nuestra lengua realizó Pushkin ya en su tiempo. Una cuestión sobre la que, naturalmente, nadie se ha arriesgado siquiera a pensar.

El presente debe estar vivo: ese es el primer parágrafo de las disposiciones futuristas. Y la segunda consigna: no dejar nunca que los estratos fosilizados (por muy respetables que sean) se depositen sobre la trayectoria de la creatividad. El futurista deja de ser futurista si comienza a repetirse, aunque sea a sí mismo, si empieza a vivir de las rentas de su capital creativo. El futurista se arriesga a convertirse en un pequeño burgués, amante del pasado, y a perder flexibilidad y capacidad de choque en el planteamiento de las cuestiones relativas a los métodos y procedimientos de combate en favor de una persona ejercitada, con inventiva y útil para la clase a la que pertenece.

Como dijo Mayakovski en términos especialmente duros:

Si existieran personas,
el arte llegaría por sí solo

Estas palabras fueron escritas ya en los tiempos de la revolución, cuando el futurismo adquirió por primera vez plena conciencia de sus tareas y del valor de las ideas que promovía. Si no hubiese habido revolución, el futurismo habría degenerado fácilmente, hasta convertirse en un juguete para consumo de los saciados salones burgueses. Al margen de la revolución, el futurismo no habría avanzado en la labor de forjar la personalidad humana más allá de las arremetidas anárquicas de unos pocos solitarios y de ejercer un terror artístico injustificado por medio de la pintura y la palabra. El futurismo habría resultado un movimiento demasiado inofensivo.

La revolución promovió una serie de tareas prácticas, relativas a la capacidad de influir en la mentalidad de las masas y la organización de una voluntad de clase. Los torneos en el feudo de la estética se acabaron: había que crear una vida viva. El futurismo se metió de lleno en esa cotidianidad "práctica", a la que con tanta repugnancia daban la espalda todo tipo de "sacerdotes paganos del arte puro e inspirado", incapaces y recelosos de trabajar "por encargo". En el trabajo de agitación y propaganda basado en las *chastúshkas*[10], el folletón periodístico, las obras teatrales de agitación o las canciones de marcha, sí que arraigó el llamamiento de los futuristas: ¡era el arte aplicado a la vida hasta su plena disolución en ella! Se equivocaron radicalmente los malvados, que sólo vieron en esto una actividad chapucera: la maestría literaria no desapareció, a pesar de que el trabajo artístico estaba dirigido al consumo del presente. Ahí se echaron las primeras raíces de la teoría del arte productivista que proclamaban los futuristas.

La esencia de la teoría del arte productivista consiste en que la inventiva del artista no se pone al servicio de objetivos formalistas u ornamentales, sino que se aplica a cualquier variante del proceso productivo. La maestría artística o literaria consiste en crear obras útiles y racionales. Y esa debe ser la verdadera vocación del artista: abandonar la casta de los creadores para integrarse en la actividad productiva colectiva que corresponda.

El progreso, el avance hacia la forma más organizada de convivencia humana —la comuna— exige la concentración de todas las energías disponibles (y, entre ellas, la energía de organización artística) en la dirección de la línea de ataque oportuna. Hay que tener en cuenta tanto la conveniencia de cada esfuerzo como la necesidad del producto generado con él. Hasta el momento presente, el arte —en particular el arte oral, la literatura— se había desarrollado siempre en la dirección declarativa o testimonial, pero nunca en la prescriptiva o imperativa.

Los artistas habían sido capaces de hacer de la revolución incluso un tema narrativo, pero nunca habían meditado sobre el papel que la revolución tenía que desempeñar en la reorganización de la propia estructura del discurso o en el campo de las sensaciones humanas. Como ya se ha dicho, y en su aspecto artístico, la agitación y la propaganda estuvieron asociadas al futurismo desde el principio. El futurista siempre fue un instigador-agitador. Para él, la agitación y la propaganda revolucionarias nunca fueron adornos retóricos y ajenos, sino que suponían la única vía posible que tenía el arte, en su aspecto actual, de ser aplicado en las tareas prácticas de la vida. La revolución nunca fue un tema artístico episódico para el futurista, sino su única realidad, la atmósfera cotidiana que envolvía su tenaz voluntad de reorganizar la mentalidad humana a fin de instaurar la comuna.

La teoría del arte productivista afectó sobre todo a las artes figurativas y se caracterizó fundamentalmente por trasladar la atención artística desde el volumen o el propio material (cubismo, futurismo) a una combinación compositiva, utilitarista y justificada de los materiales (constructivismo). Ese desplazamiento de finalidad significó por sí mismo un gran avance en la creación o "producción de una obra artística útil".

En el arte literario, la teoría productivista apenas estaba esbozada. El *agit-art* sólo era una solución a medias del problema, pues el arte propagandístico utiliza una "pausa estética" de la conciencia, es decir, un procedimiento del arte viejo, del arte burgués, que tiene por objetivo plantar la conciencia, una vez desligada de la situación presente y conducida por las callejuelas de la inventiva, ante una determinada consigna propagandística, garantizando con ello una última y poderosa capacidad de acción.

Pero aquí era necesario dar un paso hacia delante.

El arte viejo o burgués es, hasta cierto punto, un procedimiento de hipnosis masiva. En él, a la secta de los artistas creadores de productos estéticos se le opone una masa imprecisa de consumidores de esos productos, que sólo en apariencia se sienten organizadores y distribuidores del material creativo. El lector convive con personajes ficticios y transita con ellos por lugares y caminos imaginarios y, tras realizar una serie de actos o cometer varias faltas imaginarias, inmediatamente vuelve a convertirse en el que era antes de consumir la obra literaria, es decir, en un átomo ciego e impreciso de una sociedad caótica y desorganizada. En el arte viejo, en el momento y lugar en que el lector necesita de veras una palabra que le sea útil en su vida cotidiana, nunca la encuentra.

El poeta trabaja las palabras y las composiciones verbales, pero les atribuye caracteres imaginarios. Necesita justificar con la ficción su búsqueda creativa en el campo de la construcción discursiva, cuando el único motivo que justifica la utilización del lenguaje debe ser la misma realidad dialéctica. Una realidad dialéctica que, en el momento actual y desde el punto de vista literario, sólo está equipada con un discurso vago, inexpresivo y ajeno a las ambiciones y aspiraciones del momento. La vida práctica, la vida real, debe estar adornada por el arte. Pero no son los relatos sobre personajes ficticios, sino las palabras vivas de la viva e intensa interacción humana las que deben conformar el nuevo campo de aplicación del arte de la palabra. La tarea del poeta consiste en crear y utilizar un lenguaje vivo, concreto y necesario para el tiempo en que se vive. Este objetivo puede parecer utópico, pero se formula de la siguiente manera: el arte es para todos, pero no debe convertirse en un producto de consumo, sino en una habilidad productiva. Un objetivo que, a fin de cuentas, sólo se alcanzará con la victoria de las fuerzas organizadas de la revolución, ya que la revolución transformará a la humanidad en un armonioso colectivo productivo, donde el trabajo no será algo coercitivo, como ocurre en el régimen productivo capitalista, sino una labor placentera, y donde el arte no invite a la molicie con sus linternas mágicas, sino que pinte cada palabra, movimiento u objeto creado por el hombre y se convierta en un esfuerzo alegre, animado por los procesos productivos, aunque sea al precio de eliminar esos especiales productos artísticos de hoy en día: la poesía, el cuadro, la novela, la sonata, etc.

Un objetivo teórico. Derivado directamente de lo anterior, surge otro cometido: la tarea de crear una nueva estética, de abordar el arte desde una perspectiva correcta. La estética metafísica, al igual que la estética formalista, que habla del arte como una actividad que provoca una experiencia de un tipo especial (una pausa estética), deben ser sustituidas por el estudio del arte, concebido como un medio de influencia emocional y organizador de la mentalidad, siempre en conexión con la lucha de clases. La diferenciación y confrontación de los conceptos "forma" y "contenido" debe confluir en un estudio de los procesos de elaboración del material artístico, para así obtener un producto artístico que resulte útil y al que se le pueda asignar una función concreta, además de determinar los procedimientos necesarios para asimilarlo y aplicarlo[11].

El término "función" aparece ya sustituyendo al término "contenido" en la literatura futurista. La comprensión del arte como un proceso de producción y consumo de los objetos artísticos organizados emocionalmente conduce a la siguiente definición: la forma es el resultado del trabajo realizado sobre un material consistente, mientras que el contenido es el acto socialmente útil que produce el objeto artístico, que luego será consumido por el colectivo humano. El cálculo consciente de la utilidad de la producción o la creación artística —en contraposición al desarrollo netamente intuitivo de la obra artística—, así como el control de la masa consumidora —en lugar de la anterior premisa, que remitía la producción literaria "al mundo del consumo universal"— son los nuevos procedimientos de la actividad organizada de los trabajadores artísticos.

Naturalmente, mientras el arte exista en su forma anterior y siga siendo uno de los instrumentos más potentes para influir en la mentalidad humana, los futuristas deberán luchar en ese frente en una especie de combate por el gusto artístico, utilizando el consumo masivo de los productos de la creación estética para oponer su punto de vista materialista al idealismo burgués y el apego al pasado. En la columna vertebral de cada trabajo literario, incluso en el realizado únicamente con una intención estética, el consumidor debe percibir un máximo de contrabando artístico, una especie de ánimo subversivo, que puede adoptar la forma de nuevos procedimientos de elaboración del material verbal, fermentos de agitación y propaganda o nuevas simpatías y alegrías combativas, que sean hostiles a esos viejos y babosos gustos artísticos que huyen de la vida o se arrastran rastreramente por ella. Debemos luchar dentro del arte con sus propios medios y por la muerte del arte mismo, de manera que aquellos versos que parecían destinados a "ablandar y debilitar al lector de manera muelle y tierna", estallen dentro de su estómago como un explosivo de nitrato de celulosa.

Por tanto, son dos las tareas principales que debe llevar a cabo el futurismo:

1. Una vez que se dominen a la perfección las armas de la expresividad y la persuasión estética, obligar a los "pegasos" líricos a transportar sobre sus lomos los pesados fardos de las obligaciones prácticas, implícitas en el trabajo de agitación y propaganda. Y en lo relativo al arte, trabajar para disolver y desintegrar ese concepto tan fatuo y autosuficiente que tiene de sí mismo.

2. Una vez analizadas y asumidas las potencialidades motoras que tiene el arte como fuerza social, poner toda la energía creadora al servicio de la realidad, y no de una vida que parece un reflejo de sí misma, así como teñir con la maestría y la alegría del arte cada acto productivista[12] y creativo del ser humano.

Tanta en la primera como en la segunda tarea, habrá que exteriorizar violentamente la lucha por un singular sistema de experiencias y sensaciones, por el carácter de la conducta y la estructura psicológica del ser humano. En este campo, el combate contra los hábitos y la molicie de la vida cotidiana está servido[13].

Desde un punto de vista subjetivo, entendemos por vida cotidiana, es decir, por vulgaridad (en el sentido genético de la palabra: "lo vulgar", es decir, "lo establecido"), esa estructura de sensaciones y conductas que se han automatizado por su reiteración en relación con una determinada base social y económica, se han convertido en costumbre, al mismo tiempo que poseen una extraordinaria vitalidad. Incluso las sacudidas revolucionarias más violentas son incapaces de quebrar de manera tangible esa cotidianidad interior, que se constituye en un freno especial para la interiorización humana de las tareas dictadas por la evolución de las interrelaciones productivas.

Desde un punto de vista objetivo, entendemos por vida cotidiana el orden y el carácter estable de los objetos de los que el hombre se rodea y a los cuales, independientemente de su utilidad, traslada el fetichismo de sus simpatías y recuerdos, hasta llegar a convertirse finalmente en un verdadero esclavo de ellos.

En este sentido, la vida cotidiana se conforma como una poderosa y profunda fuerza reaccionaria, la cual, en los momentos decisivos de las sacudidas sociales, impide que una determinada clase social organice y coordine su voluntad para asestar los golpes decisivos. La comodidad por la comodidad; el bienestar como objetivo en sí mismo. En definitiva, toda una cadena de tradiciones y respetos hacia objetos y valores que ya pueden haber perdido prácticamente su sentido, empezando por la corbata y terminando por el fetichismo religioso. Es ese terreno pantanoso de lo cotidiano que aferra tenazmente no sólo a la pequeña burguesía, sino también a una parte sustantiva del proletariado, especialmente en América y Europa occidental. Allí la creación de un tipo de vida acrítico se ha convertido en un arma de presión de las clases dirigentes sobre la mentalidad del proletariado. ¡Recordemos la actividad y la estrategia ideológica de esas organizaciones emocionalmente oportunistas, como puede ser, por ejemplo, la Asociación Cristiana de Jóvenes, la YMCA[14], en los países anglosajones!

Un no rotundo a la vida cotidiana en su rutina y dependencia de un régimen ordinario de cosas, y un sí preclaro a la vida como una realidad dialécticamente perceptible, sometida a un constante proceso de formación y evolución[15].

La realidad como un camino inexorable hacia la comuna. He aquí la tarea fundamental del futurismo. Hay que crear y formar un hombre-obrero, enérgico, ingenioso, solidariamente disciplinado, consciente del mandato que le impone la clase-creadora y que, sin dilación, entrega toda su producción al consumo colectivo. En este sentido, el futurista debe ser menos que nadie propietario de su propia producción o creación artística. Debe luchar contra la hipnosis de su propio nombre y las patentes de prioridad que este le otorga. Esa autoafirmación pequeñoburguesa, que comienza con la tarjeta de visita clavada en la puerta de la casa y termina con la tarjeta de visita de piedra esculpida en la tumba, debe resultarle del todo ajena al futurista. Por el contrario, su autoafirmación debe residir en esa conciencia personal de ser un tornillo decisivo en el engranaje de su propia colectividad productiva. Su verdadera inmortalidad no consiste en el mantenimiento de su propio nombre, una mera combinación de palabras, sino en el hecho de que su producción, su creación artística, sea lo más amplia y completamente asimilada por el colectivo humano. No importa que se olviden del nombre del artista, lo importante es que sus logros e invenciones entren en el intercambio vital colectivo, para que puedan generar allí más progreso y un nuevo proceso de adiestramiento. No se trata de una política de cráneos cerrados, de la custodia patentada de cada pensamiento, cada descubrimiento o concepción artística, sino de una política de cráneos abiertos, dirigida a todo aquel que trate de encontrar colectivamente la forma de superar la rutina y el caos social existentes e implantar una vida lo más organizada posible.

Y para conseguirlo, tendrá que aunar al mismo tiempo la dureza y la determinación en la lucha por esa nueva personalidad individual y colectiva, manteniendo al mismo tiempo la mayor flexibilidad y capacidad de maniobra posibles. ¡Y dónde, si no es en el RKP, podemos aprender esa genial dialéctica práctica, capaz de generar una nueva ética: la de vencer a toda costa, a fin de conseguir unos logros máximos, que sean tan persistentes como la propia Estrella Polar!

Ahora, en el período de la NEP[16] debemos mostrar más decisión que nunca en esa lucha por nuestro espíritu de clase. Desde el punto de vista de la ruptura social y económica, la NEP es una lucha silenciosa, lanzada al azar, entre el sistema de producción burgués y el proletario. Desde el punto de vista cultural, la NEP es la reconducción del entusiasmo espontáneo de los primeros años de la revolución hacia una labor práctica de aprendizaje, que no crea en lo visceral ni en lo impulsivo, sino en la organización y el dominio de sí mismo. Un "énfasis contable", un severo control y un cálculo pormenorizado de los réditos que se puedan obtener con cada acción útil, una "americanización de la personalidad" que parece transcurrir en paralelo con la electrificación de nuestra industria: he aquí las características que marcan la transformación individual del tribuno visceral y apasionado, capaz de provocar con una explosión violenta un cataclismo social espontáneo, en un operario de control, aplicado y calculador, en esta nueva fase revolucionaria. El mayor odio que pueda sentir este nuevo tipo humano deberá dirigirlo contra todo lo desorganizado, rutinario y espontáneo, contra el inmovilismo y el reaccionarismo apático, sedente y provinciano. A nuestro nuevo hombre le debe resultar difícil amar la naturaleza con la ternura que mostraba el paisajista, el turista o el panteísta. Le deben resultar odiosos y detestables los bosques sombríos, las estepas vírgenes, las cascadas naturales no explotadas que no envían sus aguas allá donde se les manda, la lluvia y la nieve, los aludes, las cuevas y las montañas. Sólo es bello aquello en lo que la mano organizadora del hombre se muestra bien visible; admirable sólo aquel producto que es obra del hombre y que trata de superar el dominio y el sometimiento humano a los fenómenos naturales y la materia inerte.

Junto al hombre de ciencia, el trabajador artístico debe convertirse en un ingeniero de la mentalidad, en un constructor de la psique humana. Ninguna presión por parte de reminiscencias idealistas, ninguna atracción por la vieja y benévola vida del pasado, debe asustar hoy a la NEP, y no sólo a ella, sino a toda la realidad exterior que existe fuera de las fronteras de la RSFSR. Cada movimiento, cada paso del ser humano, esa incapacidad para alcanzar la armonía en el trabajo o incluso para caminar con sensatez por la calle, entrar en el tranvía o salir de un auditorio sin empujar a los demás, son manifestaciones de la acción contrarrevolucionaria de la incapacidad verbal, la ceguera o la falta de adiestramiento del ser humano. Todos ellos son factores repulsivos, cuya superación exige grandes esfuerzos. Por eso resulta un placer comprobar que, en las filas de los poetas proletarios, existe al menos un Gástev[17] capaz componer una poema brillantísimo, haciendo propaganda del adiestramiento productivo. La gente no sabe hablar y emplea un tiempo infinito en gruñir algo que describa mínimamente las cosas más sencillas, pero si se les plantea el problema de la lengua como un fenómeno que necesita de una interacción consciente y organizada, se alzará inmediatamente un griterío impresionante sobre lo "grande, libre, hermosa, etc." (y tan rematadamente perfecta, añadiríamos de nuestra propia cosecha) que es la lengua rusa. O tomemos, por ejemplo, la cuestión de cómo vestir de manera racional: ¿se podría actuar contra una revista de moda, acusarla de dictar a las masas la voluntad de los manufactureros textiles capitalistas?... No necesitamos de más ejemplos: la cuestión sobre las formas en que se manifiesta la inercia social y psicológica es un tema lo suficientemente rico e interesante no sólo para dedicarle una enciclopedia o interesar con ella al sistema, sino incluso para contrarrestarla con un buen decreto.

Tomando precisa conciencia de todo lo dicho y orientándose de manera radical y tendenciosa hacia la tarea comunista, el futurismo debe definir claramente los objetos de sus simpatías y antipatías, los materiales que debe elaborar y aquellos que desechar.

Y si el programa máximo de los futuristas consiste en la disolución del arte en la vida, la reorganización consciente de la lengua con arreglo a las nuevas formas de vivir y la lucha por el adiestramiento emocional de la psique del productor-consumidor, el programa mínimo de los futuristas elaboradores del lenguaje debe ser poner su maestría verbal y lingüística al servicio de las tareas prácticas de cada día. Mientras el arte no sea derribado de su soberano pedestal, el futurismo debe utilizarlo y oponerse en su mismo terreno: a la tendencia de reproducir lo cotidiano, con una actividad de agitación propagandística; a la poesía lírica, con una enérgica elaboración verbal; al psicologismo literario, con la novela imaginativa de aventuras; al arte puro, con el folletón periodístico y la octavilla propagandística; a la declamación, con la tribuna oratoria; al drama pequeño burgués, con la tragedia y la farsa; a las experiencias emotivas, con los movimientos productivistas.

El trabajo de agitación y propaganda contra la vieja y debilitante voluntad de la estética deberá seguir siendo tarea primordial de los futuristas en la misma medida de antes, pues para ellos no puede existir un arte activo fuera de esa dinámica beligerante. ¿Qué les servirá de apoyo en esa labor? ¿Dónde encontrar esa sociedad de nuevos consumidores que sustituya a aquel obtuso muro arcilloso que el futurismo aporreó infructuosamente en 1913? Ese apoyo existe: es ese auditorio obrero que se afana impetuosamente en cultivar su conciencia individual y de clase, sobre todo ese joven obrero a quien, en mayor medida que al trabajador medio, le resulta ajena esa costra costumbrista pequeñoburguesa de perezosa y medrosa cotidianidad tan propia del trabajador medio, que se encuentra bajo la influencia pequeñoburguesa de la aldea y los círculos menestrales y artesanos de las ciudades. Y naturalmente es hacia esa juventud, y no hacia los auditorios intelectuales, hacia la que se deben orientar los semáforos del futurismo.

Sólo trabajando a diario con esa juventud y las masas obreras es como el futurismo podrá progresar en ese sentimiento vital, una mezcla de ánimo burlón, terca perseverancia e incombustibilidad juvenil, de la misma manera que se ha ido autoafirmando con cada renglón escrito con aristas pétreas y dejando su huella en esa literatura ajena y no demasiado hospitalaria de su década.

La labor del futurismo es paralela e idéntica a la labor del comunismo. El futurismo lucha por esa organización dinámica de la personalidad humana, sin la que resulta imposible avanzar hacia la instauración de la comuna. Y así como, en esa enorme e inhumana labor de extirpación del antiguo sistema socioeconómico, el comunismo aún no ha sido capaz de establecer y marcar suficientemente una línea propia para la organización de la relación individual y social con el mundo que nos rodea, el futurismo, en cambio, sí que se ha consagrado como una corriente capaz de llevar su propio nombre. Sólo otra denominación podría sustituir finalmente a la palabra "futurismo". Y esa otra denominación sería la de "relación comunista con el mundo" o "arte comunista".

El materialismo dialéctico, aplicado a las cuestiones de la organización de la psique humana a través de la emociones, nos conducirá inevitablemente a ese momento, en que el futurismo, como movimiento, como unidad militar socio-revolucionaria diferenciada, sea absorbido y asimilado por el frente general del comunismo, convirtiéndose

y formando parte de la percepción vital y la relación comunista con el mundo que le rodea.

Tras establecer los jalones del progreso, el futurismo debe ser percibido en lo sucesivo como una comunidad literaria capaz de cambiar los antiguos gustos estéticos con sus nuevas teorías y hacerlo de manera constante y porfiada. El futurismo, en esa lucha contra la vida cotidiana, no puede limitarse a la literatura, no puede contentarse con hacer públicos sus votos y consignas. Debe afincarse como un elemento subversivo, festivo y revoltoso en el interior de esa vida cotidiana y tratar de dinamitarla.

Un hombre nuevo en la realidad y la conducta de cada día y dentro del sistema de su vida material y psíquica: he aquí lo que debe mostrar y poner en evidencia el futurismo. Y si no se deja inundar por las olas de la literatura vulgar y generalizadora, realizará su cometido, pues el futurismo es la religión de la juventud y de una renovación constante basada en la tenaz consecución de los objetivos marcados.

---

1. Este artículo de Serguéi Tretyakov se publicó como definición programática de las posiciones de la vanguardia de izquierdas en la revista editada por Vladímir Mayakovski, *Lef* . Serguéi Tretyakov (1892-1939) fue, junto a Mayakovski, Borís Arvátov, Osip Brik, Borís Kushner, Nikolái Chuzhák y Víktor Shklovski, uno de los principales miembros de la redacción de la revista *Lef*. Se han publicado otros artículos de Tretyakov traducidos al alemán en Serguéi Tretyakov, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Porträts* (ed. de Heiner Boehncke, trad. de Karla Hielscher). Hamburgo: Reinbek, 1972; cf. ibíd. el instructivo epílogo de H. Boehncke, pp. 188-219; por lo que respecta a su obra literaria cf. Serguéi M. Tretyakov, *Lyrik. Dramatik. Prosa*. Leipzig, 1972; S. Tretyakov, *Gesichter der Avantgarde. Porträts Essays Briefe*. Berlín; Weimar, 1985 [N. de Aage Hansen-Löve]
2. Aeroplano, denominado con el nombre del fundador de la empresa que lo fabrica [N. del Ed.].
3. Fragmento del poema de Mayakovski "Iz úlitsy v úlitsu" (De calle en calle), 1913. Se encadenan varios juegos de palabras, algo típicamente cubofuturista: *ulitsa* 'calle' y *u litsá* 'cerca del rostro' (*litsó* 'rostro'); *dógov* 'dogos (perros)' y *godov* "años". Es decir: *Úlitsa. Litsa u dógov godóv [réz-che]* "La calle. Los rostros de los dogos de los años [más ásperos]" [N. del Ed., Aportación de Yana Zabiaka].
4. Alusión a *Misteria Buff* [N. del Ed.].
5. El imaginismo fue una corriente poética vanguardista. Herederos del Egofuturismo desde el punto de vista estilístico, los imaginistas rusos se caracterizaban por una poesía basada en secuencias de imágenes impactantes, que abusaba del recurso a la métafora. Imaginistas fueron Marienhof, Shershenevich y, sobre todo, Serguéi Yesenin [N. del T.].
6. Seguidores de Ígor Severianin (pseud. de Ígor Lotariov (1887-1941), poeta, fundador del grupo de los "egofuturistas", predecesores de los imaginistas [N. del T.].
7. Grupo literario de breve vida (1920-21), podría traducirse como "negacionistas" o (en homonimia con el movimiento literario colombiano) "nadaístas". [N. del Ed.].
8. Vladímir Fritzsche (1870-1929), crítico literario y artístico, fundador del Círculo de Amantes de la Literatura Europea Occidental y redactor jefe de la revista *El Periodista*, desde la que criticó duramente a los representantes del futurismo ruso [N. del T.].
9. Semión Nadson (1862-1887). Poeta romántico muy popular en la época zarista. Los críticos de la vanguardia literaria, entre ellos Mayakovski, le consideraban un "*nitík*" (llorón, sensiblero, quejica) [N. del T.].
10. Canciones populares rusas [N. del T.].
11. Para una visión de conjunto claramente ordenada de las posiciones estéticas y político-literarias en los albores de la época soviética sigue siendo clave la antología de textos comentada de Hubertus Ga ner y Eckart Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistichem Realismus. Dokumente und Kommentare: Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917-1934* . Colonia, 1979; cf. también G. Erler et al. (eds.), *Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß*; también ofrece un debate detallado sobre el programa del constructivismo R. G. Grübel, *Russischer Konstruktivismus*, y, para terminar, S. O. Chan-Magomedov, *Konstruktivizm* (amplia presentación del constructivismo que suprime casi por completo el suprematismo). Aunque Serguéi Tretyakov era uno de los representantes más radicales de una "vanguardia aplicada" o del "arte de la producción", y deseaba que la creación artística desembocara en la "producción" de objetos de consumo y fábricas, seguía considerándose a sí mismo un representante consecuente del arte de vanguardia. Por eso su polémica iba dirigida –como la de la mayoría de los restantes constructivistas y produccionistas–, por un lado, contra la diferenciación atávica entre "forma" y "contenido", presente tanto en el realismo adornado ideológicamente como en una lírica Proletkult que seguía los modelos simbolistas y neorrománticos; y, por otro lado, Tretyakov y el "Frente Artístico de Izquierdas" también estaban interesados en establecer una delimitación frente a los representantes de un "arte puro", que suponían había entre los formalistas rusos al igual que entre los suprematistas (en este caso sobre todo Malévich y sus seguidores) y sobre todo entre los defensores de la "pintura de lienzo" con óleo y tela. En lugar de una estética de este tipo, alejada, igual que antes, de la vida productiva social y técnica, Tretyakov reivindica un arte vanguardista de izquierdas, que ha disuelto la contradicción entre cosa estética y objeto práctico-útil, en una especie de anticipación utópica (información detallada sobre el debate entre Tretyakov o los seguidores del arte productivo y los formalistas rusos en A. H.-L., *Der russische Formalismus*, pp. 478-509) [N. de Aage Hansen-Löve].
12. Se refiere a la corriente del "arte productivo" o bien de los "produccionistas" (*proizvódstvenniki*) [N. de Aage Hansen-Löve].
13. La palabra *byt* quiere decir, traducida literalmente, vida cotidiana. En el marco de la vanguardia rusa esta expresión designa generalmente un convencionalismo valorado negativamente, las formas automatizadas y envejecidas de vida y arte del mundo antiguo, que será superado por la auténtica vida social técnico-práctica de la sociedad de la revolución cultural (sobre el análisis de la "cotidianidad" literaria como objeto de una nueva sociología de la literatura en el marco del formalismo ruso, cf. A. H.-L., *Der russische Formalismus*, pp. 397 ss.) [N. de Aage Hansen-Löve].
14. YMCA = abreviatura de "Young Men"s Christian Association" Asociación de Hombres Jóvenes Cristianos de ámbito mundial [N. de Aage Hansen-Löve].
15. A diferencia de *byt*, la cotidianidad banal y su estatismo, *bytic*, es decir, el "ser", pertenece a la esfera del "devenir" y de una auténtica dinámica vital. Precisamente Mijaíl Bajtín –igual que los representantes del formalismo ruso– entiende también lo artístico en este sentido, como un devenir (consciente), como un proceso dirigido contra todo lo constituido y petrificado. Cf. Rainer Grübel, "Zur Ästhetik des Wortes bei Michail Bachtin", en Mijaíl Bajtín, *Die Ästhetik des Wortes*. Fráncfort, 1979, p. 59 ss. [N. de Aage Hansen-Löve].
16. En el período de la "Nueva Política Económica" (NEP) se produjo, por un lado, una recapitalización y privatización parcial de la sociedad y la economía de los albores del comunismo, para conseguir que el sistema soviético fuera capaz de sobrevivir, medida ordenada por Lenin y criticada por los izquierdistas, y, por otro lado, la tecnificación y la economización de los procesos de trabajo se percibía como una "americanización" masiva, que entonces se consideraba algo absolutamente positivo. En cualquier caso, a pesar de todas las divergencias ideológicas, el economismo americano o capitalista y el entusiasmo por la técnica de los "modern times" encajaban muy bien con la imagen de una cultura fabril completamente racionalizada propia de los albores de la época soviética. Las referencias positivas al "taylorismo" (cf. A. Ebbingshaus, "Taylor in Ru land", en: *Autonomie. Materialien gegen die Fabrikgesellschaft* . Múnich, s. a., vol. 1) y, sobre todo, el entusiasmo por la formalización de los procesos de trabajo, tuvieron repercusiones hasta en el arte dramático de Meyerhold (no hay más que pensar en su "biomecánica", es decir, la mecanización del cuerpo del actor) [N. de Aage Hansen-Löve].
17. Alekséi K. Gástev (1882-1941) fue uno de los principales representantes del simbolismo Proletkult en la lírica; su técnico-lírica tuvo un éxito enorme. No obstante, enseguida se apartó del arte y se dedicó de manera intensiva a la organización del trabajo (en la Organización Científica del Trabajo, NOT). Planteada como postulado sobre el papel en manifiestos y declaraciones, esta nivelación consciente de las diferencias entre los conceptos de hacer y producir, de trabajar y crear, entre ingeniero e ingenio desarrolló un claro potencial metafórico. Ahora bien, el efecto vanguardista de esta reducción debía conseguir liberar al arte de su existencia como superestructura y pragmatizarlo hasta convertirlo en una tecnología de trabajo y producción. El yo individual del artista es reemplazado por el colectivo de la comuna, la autodemostración es sustituida por la "demostración objetiva de las cosas, de las masas mecanizadas" (Aleksandr Bogdánov, "Putí proletárskogo tvórchestva" [Caminos de la creación proletaria], en *Literatúrniye manifesty* [Manifiestos literarios]. Múnich, 1969, vol. 1, p. 136; sobre el culto a la máquina de Gástev y su contexto en los albores de la era soviética cf. Rolf Hellebust, *Flesh to Metal. Soviet Literature & the Alchemy of Revolution*. Londres; Ithaca, 2003, pp. 32 ss. Su "confianza en la máquina, el aparato, los instrumentos..." (Alekséi Gástev, "O tendéntsiyaj proletárskoi kultury" [Sobre tendencias de la cultura proletaria], en N. L. Brodski, *Literatúrniye Manifesty*, pp. 130-135, aquí p. 132) fue tan lejos que veía en la "maquinización" de la vida cotidiana, de los gestos, en la normalización de la psique del proletario y su "carácter de constructo social" supranacional un acto de liberación y no de alienación. Tanto para los produccionistas como para el Proletkult la omnipotencia del ser humano culmina en la total factibilidad técnica. El concepto de "fábrica" de Malévich procede de estas fantasías de omnipotencia del "montaje-fábrica" como centro de producción y de los productores como "autómatas sociales" que Gástev ensalza como montadores de una técnica de la vida (Gástev, ibíd. p. 134). La equiparación de "montaje" técnico y artístico, mecánico-físico y poético-verbal o textual forma parte de los campos conceptuales más productivos de las utopías artísticas de izquierda. Si todo es montaje, todo lo demás será el material en bruto y la masa pasiva disponible para la acción de una omnipotencia universal, para una "transformación" (*pererabotka*) permanente. En todas las cosmovisiones mecanicistas la materia, lo material, es siempre un objeto pasivo de la elaboración: cuanto más activista es el productor más pasivo es el receptor, cuanto más total es la técnica de los procedimientos más total es también el dominio del material como "massa confusa" que hay que organizar, normar y reglamentar por doquier. La fórmula de la crítica al totalitarismo de *Masse und Macht* de Elias Canetti adquiere aquí una dimensión literal como apropiación de la "materia prima" (femenino-creativa) por un régimen de violencia técnico-organizativa masculino-machista. Durante la fase de desarrollo del suprematismo, esta consecuencia demasiado evidente del constructivismo y del produccionismo –su reducción unidimensional a factibilidades y al totalitarismo de la utilidad– cada vez encajaba menos con una visión del mundo que, en el caso de Malévich, nunca había tenido en el punto de mira el dominio y la posesión, la apropiación o la incorporación de objetos.
Si bien es cierto que el monismo vigente en todas las utopías de izquierdas, es decir, la reducción de funciones complejas de la cultura, la episteme y la sociedad a monofunciones idénticas, pudo resultar vanguardista-distanciador en una fase temprana, a medida que fue aumentando la organización de estas concepciones en escuelas e instituciones, su maximalismo resultaba no menos amenazador que el minimalismo de un socialismo real que exhibía la antigua imagen burguesa del ser humano y del mundo en una puesta en escena estatal impúdica intensificada hasta la monumentalidad. [N. de Aage Hansen-Löve].

Publicación original en ruso: Tretyakov, Serguéi, "Otkuda i kudá (Perspektivy futurizma)", *Lef*, nº 1 (1923), pp. 192-203; reimpresión en *Literatúrniye manifesty ot simvolizma do nashij dnei* [Manifiestos literarios del simbolismo hasta nuestros días] (comp. de Stanislav Dzhimbinov). Moscú, 2000, pp. 383-391.

Para la traducción alemana cf. Groys, Borís y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*.Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 267-276, de donde proceden las anotaciones de Aage Hansen-Löve (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Del caballete a la máquina
1923

D21

Nikolái Tarabukin

I. Diagnóstico

Durante las últimas décadas, toda la vida artística de Europa ha transcurrido bajo el signo de la "crisis del arte". Hace 60 años, en las exposiciones parisinas que presentaron por primera vez los cuadros de Manet, provocando una auténtica revolución en los medios artísticos del París de aquellos días, se puso la primera piedra de los fundamentos de la pintura. Y hasta hace relativamente poco nos inclinábamos a ver todo el desarrollo posterior de las formas artísticas como un proceso progresivo de perfeccionamiento; ahora, la visión que nos presta el prisma de los últimos años, nos permite percibirlo, por una parte, como una especie de incesante descomposición de todo el organismo pictórico en los elementos que lo componen, y, por otra, como una progresiva degeneración de la pintura, en la forma y esencia artística que mostraba hasta ahora.

II. La liberación de la pintura del ilusionismo y su carácter literario

Los impresionistas franceses fueron los primeros revolucionarios de la pintura, pues la liberaron de las trabas de las tendencias naturalistas que la atenazaban y dirigieron la corriente pictórica por un nuevo cauce. Fueron ellos los primeros que convirtieron el trabajo sobre la forma pictórica en la piedra clave de la maestría artística. Pero, paralelamente, sus esfuerzos se encaminaron también a liberar la pintura del contenido ideológico y temático del pasado, de aquel "relato literario" que habitualmente prevalecía sobre la forma en las telas del viejo arte. En los pintores modernos, la *nature morte,* privada en su temática de este "carácter literario", sustituyó la compleja ideología de los clásicos y el seductor anecdotismo de los naturalistas. Podemos decir que la "saturación" de contenido pictórico del cuadro era inversamente proporcional a la de su contenido temático.

Esta tendencia no sólo era característica del arte visual, sino también de otras variantes artísticas de aquellos días. Así, por ejemplo, la poesía, tras recorrer el camino que va de la palabra como significado a la palabra como sonido, promovió a un primer plano, y en sustitución de la "ideología" y del "estado de ánimo", el culto a la estructura externa del verso, primero en el simbolismo y luego en el futurismo, el acmeísmo y el imaginismo. El teatro abandona aquellos intentos de interpretar la vida real desde perspectivas psicológicas y realistas y concentra su experimentación artística en el campo de las leyes formales de la escena. La música, que, en puridad, nunca estuvo completamente esclavizada por el naturalismo y la tiranía de la temática (de los "programas"), avanzó cada vez más en la configuración de las leyes del ritmo y la composición.

Pero las tareas formales que desde entonces se ha impuesto el arte han prestado sólo una atención parcial a la emancipación de la producción artística respecto de la temática, encaminándose más bien hacia la elaboración puramente profesional de aquellos elementos materiales presentes en el aspecto formal de cada variante artística y en los que el artista contemporáneo ve únicamente los principios incontestables de la creación que subyacen en la formalización artística. En línea con la progresiva desaparición temática y de los demás elementos accesorios que no emanan de la estructura material de la obra, en la pintura comienza a manifestarse vivamente la lucha que esta disciplina artística mantiene con cualquier elemento ilusorio que participe en la construcción de las formas planas. Ya en los albores del impresionismo, en el amanecer de esa corriente ilusionista por excelencia, surgió una reacción en su propio núcleo, personalizada por la figura de Cézanne, partidario de otorgar

más importancia al colorido cromático que al ilusionismo luminoso, preocupación fundamental en el arte impresionista. Se puede estimar que es a partir de Cézanne cuando el pintor comienza gradualmente a concentrar su atención en la estructura real y material del cuadro, es decir, en la luz, la ejecución, la composición y en el propio material.

Fue así como los jóvenes maestros modernos, tras romper bruscamente con las tendencias naturalistas, simbolistas, eclécticas y demás corrientes artísticas y trabajando especialmente los aspectos profesionales y técnicos de la pintura, comenzaron a extirpar de sus telas elementos tan ilusionistas como la luz, la perspectiva, el movimiento, el espacio, etc., o a aplicarles un tratamiento completamente nuevo. El pintor moderno, por ejemplo, trata de expresar el problema del espacio —que en la vieja pintura naturalista se resolvía mediante ilusiones de luz y perspectiva— conjugándolo con los problemas reales y materiales de la luz, la línea, la composición y el volumen, que ya no se resuelven de manera engañosa, sino mediante la composición plana de las superficies de los pequeños y grandes cuerpos.

III. El camino hacia el realismo

Avanzando desde una representación ilusionista y engañosa hacia un constructivismo realista; liberándose progresivamente de todos esos elementos pictóricos importados desde fuera y que no vienen determinados por las especificidades del plano —que es el punto de partida de la forma artística de las obras pictóricas— la pintura rusa cruzó por toda una serie de etapas absolutamente originales y, a veces, independientes por completo de las influencias del arte europeo occidental. Pasando rápidamente desde Cézanne al cubismo objetivista[1], la pintura rusa se descompuso en una serie de corrientes, unidas todas ellas en una dirección común y general. Entre ellas debemos destacar el cubismo abstracto[2], el suprematismo[3] y el constructivismo[4]. El estímulo fundamental de estas tres corrientes fue el realismo que, en la época de auge de la vida artística, fue siempre un núcleo sano que materializaba la vida del arte, atascada por los espíritus eclécticos de los tiempos.

Utilizo el concepto "realismo" en su sentido más amplio, y de ningún modo lo relaciono con el naturalismo, que sólo es una de sus variantes, por cierto la más primitiva y cándida en su expresividad. La conciencia estética moderna ha trasladado el concepto de realismo a la forma artística. Desde entonces, la mera copia de la realidad ha dejado de ser un motivo de las aspiraciones realistas (como sí lo era en los naturalistas); por el contrario, la realidad cesó de ser un estímulo creativo en cualquiera de sus manifestaciones. El artista crea su realidad en aquellas formas propias de su arte e interpreta el realismo como la conciencia de la obra *verdadera*, independiente en sí misma en forma y contenido, una obra que no reproduce los objetos del mundo real y que es construida por el artista desde el principio hasta el final, fuera de cualquier línea de proyección que pudiera ser tendida entre ella y la realidad[5]. Si contemplamos las obras de los pintores abstractos[6] contemporáneos bajo el prisma de este auténtico realismo, veremos que están tan lejos de los objetos utilitarios en cuanto a forma y material como lo estaban las obras del viejo arte. En ellas, la forma (el plano de la tela con sus dos dimensiones) y los materiales (pinturas) crean inevitablemente la convencionalidad y la artificiosidad, es decir, no la autenticidad, sino sólo la proyección formal de la producción artística. Por esta razón, en ese camino de búsqueda de formas realistas en el arte, estaba plena y lógicamente justificado que el artista iniciara esa transición desde la planitud de la tela hacia el contrarrelieve.

IV. El abandono del plano

El artista abandona el pincel y la paleta con sus colores artificiales y comienza a trabajar sobre materiales auténticos (vidrio, madera, metal). Si no me equivoco, fue en el arte ruso donde el contrarrelieve (*contre-relief*) apareció por primera vez como forma artística. Braque y Picasso fueron los primeros en aplicar encoladuras de papel, con letras, además de serrín, escayola y otros materiales, como recursos que diversificaban la presentación de la obra artística y reforzaban su proyección, pero Tatlin fue más allá cuando creó sus contrarrelieves con materiales auténticos. Pero ni siquiera en los contrarrelieves, el artista logra liberarse de la forma convencional y la composición artística. En el contrarrelieve angular, que sólo puede ser percibido desde una única posición, además de frontalmente, la composición, al igual que la pintura bidimensional, se crea por lo general bajo los mismos principios de la tela bidimensional. De esta forma, el problema del espacio no encuentra en el contrarrelieve una solución real, ya que las formas adquieren en él un volumen tridimensional.

La siguiente etapa en esta dirección de la evolución de las formas artísticas es el contrarrelieve central, descubierto también por Tatlin, que no sólo rompe con el plano, sino también con el muro con el que estaba asociado el contrarrelieve. Los trabajos espacio-constructivos de la Sociedad de Artistas Jóvenes (OBMOJU[7]), las estructuras volumétricas fuera del plano de Ródchenko y la "pintura espacial" de Miturich son formas artísticas de ese orden. El término "pintura espacial" no se puede considerar demasiado acertado y expresivo. Yo utilizaría más bien el concepto "volumétrico", pues la pintura bidimensional es igual de espacial que cualquier otra forma.

Si el antiguo arte visual se ceñía estrechamente a tres formas artísticas típicas, pintura, escultura y arquitectura, en el contrarrelieve central, las estructuras volumétricas y la "pintura espacial" se observa como un intento de sintetizar estas tres formas. En ellas, el maestro une la estructura arquitectónica de las masas materiales (arquitectura) con la constructividad volumétrica de esas masas (escultura) y su ejecución cromática y expresividad compositiva (pintura). Como si en estas construcciones el artista se sintiera plenamente liberado del ilusionismo figurativo y tuviera conciencia de la obra artística como un elemento completamente diferenciado e independiente. En las estructuras espacio-volumétricas el artista, trabajando sobre la madera, el hierro y demás materiales, parece que estuviera tratando con materiales auténticos y no artificiales. El problema del espacio adquiere en ellos una estructura volumétrica y, por lo tanto, real, sin conformar una solución convencional como en el plano bidimensional. En una palabra, tanto por sus formas como por su estructura y el material utilizado, el artista crea *una obra real y auténtica*.

V. La crisis de la forma "pura"

Pero es precisamente aquí donde al artista le esperan las desilusiones más amargas y los callejones sin salida más desesperados y quizá nunca hasta entonces el arte contemporáneo haya escuchado de manera tan trágica y funesta la palabra "crisis" como en ese momento. Si a la conciencia estética moderna le desagrada profundamente el naturalismo con todas sus anécdotas cromáticas, el impresionismo y sus intentos por crear la ilusión de una atmósfera etérea por medio del color y el futurismo con su infructuoso afán —*contradictio in adjecto*— de mostrar una imagen cinética de las formas dinámicas de la vida sobre una superficie completamente estática, no más agradables le resultan todos esos suprematistas con sus obtusos cuadrados negros sobre fondo blanco[8], los composicionistas abstractos y sus interminables experimentos de laboratorio sobre el plano bidimensional del cuadro, los constructivistas con todas esas estructuras técnicas cándidas y repetitivas, sin ninguna utilidad racional que las justifique y, por último, todos esos artistas que trabajan sobre el material que sea por el material en sí mismo, con el fin de arrancarle unas formas inútiles y completamente ajenas a la vida creativa. Con sus extremistas manifestaciones "izquierdistas", el arte contemporáneo se ha metido un callejón sin salida. El artista, trabajando sobre la forma "pura", y exclusivamente sobre la forma, ha terminado por privar a su arte de todo sentido, pues una forma desnuda y vacía nunca nos puede dejar satisfechos, ya que siempre buscamos en ella algún tipo de contenido. El "cuadro" del artista del pasado encontraba su sentido en la influencia estética que su autor calculaba generar. Pero la estructura creada por el maestro contemporáneo ha perdido incluso esa última justificación, ya que desde el primer momento ha tratado de ahogar cualquier "estética" posible, creyendo que con esta actitud estaban trazando el camino hacia un arte nuevo.

VI. Las contradicciones del constructivismo

Aún huyendo de la estética, los constructivistas podrían haberse impuesto al menos algún otro objetivo nuevo, que emanara de manera lógica de su propia idea de constructivismo, es decir, un objetivo utilitario. Por lo general, el término "construcción" sugiere un determinado tipo de edificación a la que se quiere dar una utilidad precisa y concreta, la que sea, y que se vería privada de sentido si se alejara de ese propósito práctico inicial.

Pero los constructivista rusos, después de negarse a sí mismos la calificación de artistas y emprender su particular cruzada "contra el arte" en sus manifestaciones típicas y museísticas, concertaron una alianza con la técnica, la ingeniería y la industria sin disponer de los conocimientos especiales necesarios, ni cortarse un pelo al proclamarse artistas *par excellence* bajo la titularidad que aquellas disciplinas, al parecer, le otorgaban. Esa fue la causa real de que la idea de constructivismo adquiriera en ellos la forma de una descarada imitación de las edificaciones de la ingeniería técnica, pero con un halo de candidez y diletantismo extremos, impregnados tan sólo de un exagerado respeto por el industrialismo característico de nuestra época.

Sería imposible calificar de modelos ese tipo de construcciones, pues representan proyectos constructivos, configurándose como objetos independientes que sólo admiten un criterio artístico. Sus autores se mantienen en su profunda puridad y esencia como unos auténticos "estetas", como una especie de cruzados del arte "puro", por muy desdeñosos que se muestren respecto a tales epítetos.

Al hablar de constructivismo me refería a esas construcciones hechas de diversos materiales y de volumen tridimensional que en su resolución bidimensional hacen que la idea del constructivismo se plasme en una presentación formal aún más absurda. En su lucha contra lo figurativo, los constructivistas continuaron siendo figurativos en mayor medida que, por ejemplo, sus predecesores, los suprematistas, pues sus edificios, al trasladarse a un plano, terminaban siendo la representación del modo de vida de un sistema constructivista, sin duda poderoso, y de sus edificios. Cada forma pictórica es, en esencia, figurativa, ya sea objetual, como en los naturalistas y los impresionistas, ya sea abstracta, como en los cubistas y los futuristas. Por consiguiente, el asunto clave de la actitud de trazar una resuelta línea divisoria entre lo "nuevo" y lo "antiguo" no reside en lo figurativo, sino en la abstracción o no de lo plástico. En este sentido, los suprematistas, interesados sobre todo en la resolución de los asuntos cromáticos, fueron, entre todas las demás corrientes artísticas, los que más se alejaron de la plasticidad, de la figuración, pues el elemento fundamental con el que operaban, el color, no se encierra en ninguna forma plástica concreta y, como el sonido, es difuso, disforme. Las estructuras del sonido y del color (la luz) tienen mucho en común.

VII. El último "cuadro"

Y bien, los constructivistas del plano, en contra de lo que pretendían, no hicieron otra cosa que confirmar que la plasticidad, lo figurativo, es un elemento inherente a sus estructuras. De manera que, aunque el artista pretendía desembarazarse realmente de la figuración, sólo lo conseguía al precio de destrozar la pintura y suicidarse como artista. Tengo ahora en mi cabeza la tela que Ródchenko presentó a la consideración de sus impresionados espectadores en una de las exposiciones celebradas esta mis-

ma temporada[9]. Se trataba de un lienzo cuadrado, de pequeñas dimensiones, todo él en color rojo. En la evolución de las formas pictóricas seguida por el arte de las últimas décadas, este lienzo resulta extremadamente crucial, pues no se configura como una etapa, un logro, al que deban seguir otros en la misma dirección, sino que viene a representar un final, el último paso en un largo camino, esa última palabra que, tras ser pronunciada, obliga al artista a permanecer en silencio para siempre, el "último" cuadro en la biografía creativa de un pintor. Esta tela demuestra elocuentemente que la pintura, como arte figurativo que es —lo fue siempre—, se ha agotado a sí misma. Si el cuadrado negro sobre fondo blanco de Malévich, a pesar de toda la pobreza de su sentido artístico, aún contenía en su interior algún tipo de idea pictórica —que el propio autor calificaba de "economía" o "quinta dimensión"[10]—, el lienzo de Ródchenko carece absolutamente de contenido: es como un muro obtuso, mudo y ciego[11]. Pero, históricamente hablando, como eslabón de un proceso de desarrollo, el cuadro "hace época", siempre que no lo veamos como un valor propio o independiente (que no lo es), sino como una etapa evolutiva.

Con esto se confirma, una vez más, que algunas obras suelen alcanzar una significación histórica sin poseer al mismo tiempo un gran "peso específico" artístico, y sin que los historiadores del arte descansen un momento de sacar sus propias conclusiones sobre ellas. La objeción que puedan plantear esos celosos persistentes de la cronología histórica (de la que tan aficionados son algunos críticos artísticos) sobre el hecho de que un cuadro parecido fuera ya expuesto por Malévich unos años antes, no me parece lo suficientemente importante para el tema que trato, pues mi tarea no consiste en establecer los mojones histórico-cronológicos del arte ruso, sino en la lógica fundamentación teórica de su proceso evolutivo. Y si bien el lienzo de Malévich es anterior desde el punto de vista cronológico, este cuadro de Ródchenko es, desde el punto de vista lógico, más sintomático e históricamente más ilustrativo. La Galería Tretyakov —que tan celosamente se preocupa de que en sus muros no existan lagunas en el fluir histórico de las corrientes artísticas patrias— debe sin falta hacerse con la propiedad de este cuadro. Y sin duda lo adquirirá (o uno parecido: tampoco es una cuestión tan importante) cuando esa obra, por "la fuerza de los acontecimientos" y el parecer de algunos "críticos" estetizantes, ocupe el lugar que se merece en "la perspectiva histórica" de nuestro arte, de la misma manera que, "a su debido tiempo" (cuando "las revistas de arte" escribieron sobre ellas), se hizo con determinadas obras de Larriónov, Tatlin y otros autores, de las que "en su momento" ni siquiera quería oír hablar, por estimar que se trataban de verdaderas "profanaciones" artísticas. Padeciendo, como padecen, de una miopía crónica en su enfoque artístico que se podría calificar de "historicista", estos eclécticos que comandan el colegio directivo de la Galería (y también los que no comandan nada) son totalmente incapaces de aclararse las ideas en los acontecimientos de la actual vida artística, sobre todo en lo que se refiere a su relativo peso o influencia histórica. Sólo logran adivinar algo, aunque siempre sea con retraso, cuando sobre una obra determinada se forma un cierto "sedimento", una especie de "pátina temporal" (no es casual que a los eclécticos les encante tanto el verdoso musgo). La "perspectiva histórica" y un plazo de tiempo más o menos prolongado parecen ser los invariables compañeros de viaje de las valoraciones y "reconocimientos" estéticos de ese órgano colegiado.

Este mismo ejemplo de la tela de Ródchenko nos reafirma en el convencimiento de que la pintura siempre ha sido y seguirá siendo un arte *figurativo* y que nunca podrá escapar de los límites que le marca la plasticidad. En el viejo arte, lo figurativo conformaba su propio contenido. Al dejar de ser figurativa, la pintura se ha privado de su sentido interno. El trabajo de laboratorio sobre la forma pura y desnuda ha encerrado el arte en un círculo muy estrecho, ha detenido su progreso y provocado su empobrecimiento.

VIII. El sentido artístico del concepto "construcción"

Pero la idea del constructivismo ha encontrado en la pintura plana, y también en la pintura espacial-volumétrica, una solución, que deriva del sentido exacto de esa misma idea, abordada no ya desde un punto de vista técnico, sino pictórico, es decir, tal y como debiera ser comprendida de hecho en el mundo de la pintura. De la técnica pictórica sólo se puede extraer la estructura general del concepto, de ninguna manera sus elementos. En pintura, el concepto "construcción" se compone de unos elementos completamente diferentes de los que tiene en el mundo de la técnica. Del concepto general de "construcción", independientemente de su forma y aplicación, nosotros colegimos un conjunto de elementos, unidos por un principio en un todo único de un tipo concreto, elementos que, en su unidad, conforman un sistema. Aplicando a la pintura esta definición general, debemos considerar elementos propios de la construcción pictórica aquellos elementos reales y materiales del cuadro, es decir, la pintura o cualquier otro material utilizado, la presentación física, la estructura cromática, la técnica de elaboración del material y otros más que, unidos por la composición (principio), conforman en su conjunto una obra artística (sistema).

Como se ve, estos elementos no dependen de la parte figurativa de la obra[12], que conforma una categoría *sui generis,* inherente a la obra artística, como producto resultante de un determinado tipo de maestría profesional.

Cézanne fue el primero en plantear de manera consciente el problema del constructivismo como un concepto puramente artístico. Hasta Cézanne, esta idea permanecía en la conciencia del artista en un estado latente o potencial, por decirlo de algún modo. Pero ahora nosotros podemos descubrirlo incluso en el viejo arte. En este caso, como en tantos otros, este maestro, profeta en tantas cosas, anticipó la idea, la materializó y sembró las semillas del futuro. En las telas de Cézanne podemos ver un plano unido de manera muy sólida, un color aplicado con mano firme, una presentación fabulosamente elaborada, una severa conformidad del tratamiento cromático, una ausencia total de diletantismo —o más bien lo contrario, la posesión de una gran maestría profesional—, tras todo lo cual se adivina una cultura consistente. Todos estos indicios nos permiten asegurar, que sus cuadros están perfectamente construidos y que, pictóricamente hablando, es decir, desde el punto de vista de la organización de sus elementos materiales, son constructivistas.

Desde este punto de vista, yo encuentro en la vieja pintura rusa algunos trabajos de Levitski y Antrópov, realizados de manera constructivista, mientras que advierto una completa deconstrucción en muchas telas de los impresionistas, tanto rusos como franceses.

Artistas cubistas, suprematistas, objetivistas y constructivistas rusos que ya he mencionado han conjugado en sus cuadros de bella factura todos estos elementos que he considerado característicos del constructivismo pictórico y, por consiguiente, han trabajado, y mucho, sobre el aspecto constructivo de la pintura en el sentido en que yo he intentado aclarar este concepto. El estudio de este aspecto técnico-profesional de la pintura es un gran servicio que una serie de artistas rusos han prestado a la pintura. Podemos afirmar con toda convicción que, en el plano del planteamiento y la resolución de muchos problemas artísticos, el arte ruso va muy por delante de la contribución hecha por el arte europeo occidental, tanto en el campo de la creación como en el de la teoría.

Basta referirnos a la influencia de que gozan en Alemania los pintores rusos Kandinski y Chagall para comprender qué lejos están aún los círculos artísticos alemanes de plantearse esas tareas que hace tiempo aborda el arte vanguardista ruso. A nosotros, los artistas y teóricos del arte rusos nos resulta del todo incomprensible el interés que despiertan determinados autores que a nuestro parecer no pasan de ser meros "literatos" de la pintura y a los que no reconocemos valor alguno como maestros artísticos. Se puede afirmar sin presunción ni exageración, que hoy en día el joven arte ruso de los abstractos no sólo no va remolque del arte de Occidente, sino que, al contrario, hace las veces de motor vanguardista en la cultura artística europea.

IX. Los fundamentos sociales de la crisis del Arte

Pero el problema de la "crisis artística" que trato de plantear en este ensayo no sólo afecta a este estrecho aspecto técnico de la pintura, a este limitado campo de la actividad pictórica, sino que, por el contrario, abarca horizontes más amplios y hunde sus raíces no sólo en el aspecto formal, sino también en el social e ideológico.

Esa forma "pura" abstraída de cualquier contenido, alrededor de la que ha evolucionado el arte durante la última década, al final descubrió ásperamente su cruel falta de base, hizo patente toda la esterilidad que encerraba su total aislamiento del curso general del arte y la irrealidad que mantenía en las actuales condiciones de la formas creativas típicas, aptas sólo para ser conservadas en los cementerios de los museos. En el viejo arte, el "cuadro", aún siendo figurativo, tenía su sentido estético y, con él, también su sentido social —aunque sólo fuera para un determinado círculo clasista o grupo social— como expresión individual de la conciencia estética de una clase o de un grupo estético. Sin embargo, ahora, en nuestros días, cuando el separatismo clasista y grupal pierde pie en aspectos sustantivos, esterilizando con ello el buen gusto estético, el "cuadro" como forma típica del arte visual también está perdiendo su sentido como manifestación de orden social. La confirmación de este aserto viene avalada por unos hechos innegables: las exposiciones de la actual temporada de invierno (1921-1922) no han gozado que digamos de un gran "éxito", y eso que llevaban sin celebrarse cuatro o cinco años. Como siempre, han pasado sin pena ni gloria, prácticamente inadvertidas. Estas exposiciones, que se han convertido en una especie de manifestación pública de los "acontecimientos" que se han producido en la vida artística, despiertan poco interés, reciben muy pocos visitantes y dan poco que hablar, pues la tónica general es de absoluta apatía hacia ellas.

La democratización del orden social y las relaciones sociales en Rusia se ha manifestado de manera funesta tanto en las formas creativas como en las masas interesadas en el arte. La psicología de la percepción estética está cambiando radicalmente en su estructura. En un periodo de camarillas clasistas, el mantenimiento de la forma artística de la pintura de caballete es un hecho natural en sí mismo. Es una forma artística que permite infinitos tipos de cambio, además del desgranamiento y la individualización, y trata de responder con ello a las variadas exigencias del medio social. Al contrario, en un período de democratización de la sociedad, el mecenas y el consumidor clasista de valores estéticos sustituyen al espectador de masas, que exige del arte formas que expresen la ideas de las masas, la sociedad y el pueblo en su conjunto. Obligado por las exigencias de este nuevo espectador, el arte adopta una forma democrática.

X. La forma artística de caballete es inevitablemente carne de museo

En el futuro, ¿la pintura y la escultura de caballete serán figurativas, ya sea en plan naturalista, como en Courbet o Repin, ya en plan alegórico y simbolista, como en Bocklin, Stuck y Rérij o, por el contrario, romperán con el objetivismo de las imágenes concretas y adquirirán un carácter abstracto, como ya están haciendo algunos jóvenes artistas contemporáneos rusos? ¿O se convertirán acaso en artes de museo, transformándose el museo en una especie de principio formal (será el que dicte la forma), en asignador causal u objetual de las tareas del propio arte? Yo también asocio la pintura espacial y el contrarrelieve a las obras museísticas, carentes de significado vital y práctico. Todo lo creado por el "ala izquierda" del arte actual sólo encontrará su justificación cuando cuelgue de las paredes de un museo; toda la ira

revolucionaria que ha desencadenado exhalará su último “suspiro” en la tranquilidad del cementerio museístico.

Los museólogos tienen un gran trabajo por delante. Deberán colocar por “orden histórico” todo este material que fue tan revolucionario en su tiempo, además de darle sepultura, asignándole a cada obra un “número” en las listas de inventario de estos “depósitos artísticos”. Y los “historiadores del arte”—otros incansables sepultureros— también tendrán un nuevo trabajo: la redacción y elaboración de textos aclaratorios para estas criptas, para que así nuestros nietos, si sólo son ellos los que olvidan el camino para llegar hasta ellas, puedan valorar su pasado artístico como se merece, sin extraviarse con los mojones de las “perspectivas históricas”. También los artistas, a pesar de su futurismo, tendrán su particular obligación: la de no olvidar ocupar el lugar que en derecho les pertenece en esos cementerios de amor al pasado[13].

XI. El cheque presentado a la contemporaneidad

La contemporaneidad presenta al artista unas exigencias completamente nuevas: no espera de él “cuadros” ni “esculturas” de museo, sino obras socialmente avaladas, tanto en su forma como en su contenido. Los museos ya están suficientemente llenos como para atestarlos más con nuevas variaciones sobre viejos temas. La vida no justifica ya obras de arte que sólo se satisfacen a sí mismas en forma y contenido. El nuevo arte democrático es social por naturaleza, mientras que el arte individualista es anárquico y sólo se justifica por la obra de algunas figuras o grupos artísticos aislados. Si el arte teleológico del pasado adquiría sentido por el reconocimiento individual que le otorgaban, el arte del futuro encontrará ese mismo sentido en el reconocimiento social. En el arte democrático cada forma artística deberá estar *socialmente justificada*. En efecto, después de echar un vistazo sociológico sobre el arte contemporáneo, hemos llegado a la conclusión de que el arte de caballete, como forma museística, *se ha extinguido a sí misma tanto social como creativamente*. Los dos análisis, el social y el creativo, llegaron al mismo resultado.

XII. Rechazo del *stankovismo* (arte de caballete) y orientación hacia la producción

Pero la muerte de la pintura, la muerte de las formas *stankovistas,* no implica aún la muerte del arte en general. El arte como sustancia creativa, y no como forma determinada, sigue viviendo. Y no sólo eso: ante el arte visual, pese al entierro de sus formas típicas —entierro al que hemos asistido a lo largo de toda esta exposición ensayística— se están abriendo unos horizontes extraordinariamente amplios, y propongo al lector que asista en las páginas siguientes “al bautismo” de esas nuevas formas y de ese nuevo contenido artístico. Son nuevas formas que responden al nombre de “maestría productiva”.

En ese nuevo tipo de arte o “maestría productiva”, el contenido radica en el utilitarismo y la oportunidad práctica de sus obras artísticas, es decir, en su tectonismo, que será el que condicione su forma y estructura y justifique su función y aplicación sociales.

1. Altman (me refiero a sus trabajos tempranos, pues luego se apartaría del objetivismo), Shevchenko, Gríschenko, N. Goncharova (en algunos trabajos), Udaltsova, M. Sokolov (1916).
2. Popova, K. (1914-16), Vesik, Morgunov.
3. Malévich, Rózanova, Lissitzky.
4. Tatlin, Medunitski, Stenberg, G. y V., Ródchenko, Stepanova, Lavinski, L. Popova, Ioganson, M. Sokolov y otros. Los nombres de Stenberg, Bruni, Bubnova, Bábichev, M. Lariónov, Ékster, Pálmov, Kárev, M. okolov, A. Sofrónova y otros, que no se pueden asociar a una corriente concreta, también hay que recordarlos cuando se habla del ala “izquierda” del arte ruso. A todos los artistas mencionados, aunque pasaron por diferentes etapas creativas, no se les puede asignar un lugar concreto en esta pléyade de grupos artísticos cambiantes. A la creatividad de los pintores contemporáneos (y no sólo los pintores) le resulta inherente un enorme campo de fluctuación de su péndulo artístico. Por lo general, la personalidad del pintor de siglos anteriores comenzaba a manifestarse ya en sus trabajos tempranos y luego, con el tiempo, esos rasgos tan sólo se iban consolidando o formalizando (es una regla casi general, aplicable prácticamente a todos los pintores anteriores al impresionismo); en cambio, los pintores contemporáneos sorprenden por las bruscas oscilaciones y bandazos de su trabajo creativo. Al señalar a Picasso traigo aquí el ejemplo más conocido y característico de cuantos se conocen. Picasso comenzó en el impresionismo y su trayectoria posterior pasa por el cubismo y la pintura abstracta hasta llegar al momento actual, en que sus trabajos parecen neoclásicos.
5. Resulta característico que cuando nos apartamos de estas ideas, en el campo de los téoricos estetizantes del arte, comienza a hablarse de la obra artística como la sustancia de la creación artística, y el mismo término “obra artística”, que ha desaparecido de nuestra terminología, aparece en la suya.
6. Llamo abstractos o abstraccionistas a todos los maestros que he mencionado más arriba, es decir, a los cubistas, suprematistas, constructivistas y demás, pues todos ellos rompieron con el objetivismo figurativo.
7. Medunitski, Stenberg, G. y V.
8. Cuadro de Malévich.
9. Exposición *5X5 = 25*, de 1921.
10. Cf. los folletos de Malévich titulados “Sobre los nuevos sistemas en el arte”, “De Cézanne al suprematismo” y otros.
11. Considero esta tela como una obra stankovista, una obra de caballete, y me niego a verla como una “muestra” de la pintura decorativa de una pared.
12. Así, por ejemplo, los lienzos objetivo-figurativos de El Greco me resultan constructivistas y las composiciones abstractas de Kandinski, deconstructivistas.
13. La muestra de pinturas “izquierdistas” en el “Museo de la Cultura Pictórica” en Moscú y Petersburgo.

Publicación original en ruso: Tarabukin, Nikolái, *Ot molberta k mashine*. Moscú, Izd-vo Rabotnik Prosveschéniya, 1923, cap. I-XII.

Para la traducción alemana cf. Groys, Borís y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde.*Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 416-474.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

¡A vosotros, camaradas, moldeadores de la vida!

1923

D22

LEF

Hoy, primero de mayo, los obreros de todo el mundo saldrán por millones, con sus canciones, a las calles engalanadas de fiesta.

Cinco años de amplias conquistas en todos los ámbitos.

Cinco años de consignas renovadas a diario y diariamente materializadas.

Cinco años de victorias.

Y también:

Cinco años de monotonía a la hora de formalizar estéticamente nuestras celebraciones colectivas.

Todo ello resultado de cinco años de debilidad en el campo del arte.

¡A vosotros, que os llamáis directores de escena!

¿No habéis tirado demasiado pronto la toalla y volvéis a retozar como ratas entre los accesorios teatrales?

¡Poneos manos a la obra y organizad la vida real!

¡Planificad los desfiles y paradas festivas de la revolución!

¡A vosotros, que os llamáis poetas!

¿Cuándo vais a dejar de emitir esos gorgoritos de álbum?

¿No apreciáis la pedantería de esas odas a las consabidas tempestades que tanto aparecen en los periódicos?

¡Dadnos una nueva “Marsellesa”! ¡Coronad la “Internacional” y convertidla en el trueno de una marcha de esta revolución ya victoriosa!

¡A vosotros, que os llamáis artistas!

¡Dejad de colgar remiendos multicolores en el tiempo roído por los ratones!

¡Dejad de adornar la vida ya de por sí nada dura de la burguesía!

¡Ejercitad la fuerza de los pintores hasta rodear todas las ciudades, hasta participar en todas las construcciones del mundo!

¡Dadle a la tierra nuevos colores, nuevos contornos!

Sabemos que el cumplimiento de estas tareas les queda grande y no entra en los deseos de esos aislados “santones del arte”, que gustan de conservar las fronteras estéticas de sus talleres artísticos.

El 1 de mayo, en el día de la manifestación del frente unido del proletariado, os convocamos a todos, moldeadores del mundo:

¡Romped las fronteras de la “belleza para uno mismo”, los límites de las escuelas artísticas!

¡Inyectad vuestros esfuerzos en la única fuerza común colectiva!

Sabemos que no responderán a este llamamiento los estetas de lo viejo, esos a los que hemos colgado el alias de “derechistas”: los estetas que tratan de resucitar el monacato de las celdas-estudio, los que esperan el advenimiento del santo espíritu de la inspiración.

Por eso convocamos a los “izquierdistas”: a los revolucionarios futuristas que han sacado el arte a las calles y plazas; a los revolucionarios productivistas que se han inspirado en el cálculo preciso y han acercado la inspiración a los generadores de las fábricas; y a los revolucionarios constructivistas, que han sustituido la mística de la creación por el tratamiento del material.

¡Izquierdistas del mundo!

No conocemos muy bien vuestros nombres, ni los nombres de vuestras escuelas, pero estamos convencidos de que os encontráis allí donde crece la revolución.

Os convocamos para crear un frente único y común del arte de izquierdas: la “Internacional Roja de la Cultura”.

¡Camaradas!

¡Separad el arte de izquierdas del de derechas en todas partes!

¡Llevad el arte de izquierdas a Europa! ¡La preparación artística en la URSS presupone el refuerzo de la revolución!

Permaneced en comunicación constante con vuestra sede central (Revista LEF, Bulevar Nikítski, 8, Moscú).

No es casual que hagamos este llamamiento el 1º de mayo.

Sabemos que el amanecer del arte del futuro sólo será posible en estrecha relación con la revolución obrera.

Nosotros llevamos cinco años trabajando en el país de la revolución y sabemos que:

- Sólo la Revolución de Octubre ha dado nuevas, enormes ideas, que exigen su formalización.
- Sólo la Revolución de Octubre ha otorgado al Arte una libertad fáctica y plena, tras liberarle del trabajo al servicio de ese cliente barrigudo con sombrero de doble cilindro.

¡Abajo las fronteras de los países y de los estudios artísticos!

¡Abajo los monjes del arte de derechas!
¡Viva el frente unido de izquierdas!
¡Viva el arte de la revolución proletaria!

La revista *Lef* [*Levy front iskusstv,* Frente Artístico de Izquierdas] existió de 1923 a 1925, y después reanudó su actividad como *Novy Lef* [Nuevo LEF] en 1927 y continuó como tal hasta finales de 1928. Entre los fundadores de *Lef* se encontraban Borís Arvátov, Osip Brik, Nikolái Chuzhák, Borís Kushner, Vladímir Mayakovski y Serguéi Tretyakov. Su despacho editorial estaba en Moscú. En 1929 el grupo cambió su nombre por el de Ref [Revoliutsionnyi Front (Iskusstv), Frente Revolucionario (de las Artes]. En 1930 el grupo se desintegró con la entrada de Mayakovski en RAPP [Rossiyskaya Assotsiátsiya Proletarskij Pisátelei, Asociación Rusa de Escritores Proletarios y con el cambio general de la atmósfera política y cultural. *Lef* fue especialmente activo durante sus primeros años y tenía filiales por todo el país, e incluso *Yugolef* [Yuzhnyi Lef - Lef Meridional] en Ucrania. Como plataforma revolucionaria, *Lef* era particularmente afín a los constructivistas y formalistas; *Novy Lef* dedicaba mucho espacio a aspectos de la fotografía y la cinematografía, donde Aleksandr Ródchenko desempeñaba un papel destacado[1]. El texto de esta pieza, "Továrischi, formovschiki zhizni!", apareció en *Lef*, nº 2 (Moscú, abril-mayo 1923), pp. 3-8, en ruso, alemán e inglés. Era la cuarta declaración de *Lef*; las tres primeras aparecieron en el primer número de la revista: "Za chto bóretsia *Lef*?" ["¿Por qué lucha *Lef*?"], pp. 1-7; "V kogó vgryzáyetsia *Lef*?" ["A qué le está hincando el diente *Lef*?"], pp. 8-9 y "Kogó predosteregáyet *Lef*?" ["¿A quién está advirtiendo *Lef*?"], pp. 10-11. Sin embargo, se ocupaban sobre todo de literatura e historia, y las artes plásticas tenían una relevancia limitada. Esta declaración expone el concepto utilitario, organizativo del arte que *Lef / Novyi lef* trató de defender a lo largo de su corta pero influyente existencia.

J. B.

1. Para más detalles cf. *Form*, nº 10 (Cambridge, 1969), pp. 27-36 y *Screen*, vol. 12, nº 4 (Londres, 1971-72), pp. 25-100.

Publicación original en ruso, alemán e inglés: "Tovarishchi, formovshchiki zhizni!", *Lef*, nº 2 (abril-mayo 1923). La primera y cuarta declaraciones se reeditaron en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, pp. 291-295. Para la traducción francesa cf. *Manifestes futuristes russes* (trad. de León Robel). París: Editeurs Français Réunis, 1972, pp. 61-78.

La nota de John Bowlt procede de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp.199-202 (Traducción del inglés de Paloma Farré). Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Arte revolucionario y arte socialista
1923

D23

Lev Trotski

No hay duda de que en el futuro, y sobre todo en un futuro lejano, tareas monumentales como la planificación nueva de las ciudades-jardín, de las casas-modelo, de las vía férreas, de los puertos, interesarán además de a los arquitectos y a los ingenieros, a amplias masas populares. En lugar del hacinamiento, a la manera de los hormigueros, de barrios y calles, piedra a piedra y de generación en generación, el arquitecto, con el compás en la mano, construirá ciudades-aldeas inspirándose solamente en el mapa. Estos planos serán sometidos a discusión, se formarán grupos populares a favor y en contra, partidos técnico-arquitectónicos con su agitación, sus pasiones, sus mítines y sus votos. La arquitectura palpitará de nuevo en el hálito de los sentimientos y de los humores de las masas, en un plano más elevado, y la humanidad, educada más "plásticamente", se acostumbrará a considerar el mundo como una arcilla dúctil, apropiada para ser modelada en formas cada vez más bellas. El muro que separa el arte de la industria será derruido. En lugar de ser ornamental, el gran estilo del futuro será plástico. En este punto los futuristas tienen razón. No hay que hablar por ello de la liquidación del arte, de su eliminación por la técnica.

Tenemos, por ejemplo, un cuchillo. El arte y la técnica pueden combinarse ahí de dos formas: o bien se decora el cuchillo, pintando en su mango una belleza, o la torre Eiffel, o bien el arte ayuda a la técnica a encontrar una forma "ideal" de cuchillo, una forma que corresponda mejor a su materia, a su objeto. Sería falso pensar que se pueda conseguir por medios simplemente técnicos: el objeto y la materia son susceptibles de un número incalculable de variaciones. Para hacer un cuchillo "ideal" es preciso conocer las propiedades de la materia y los métodos para trabajarla, es preciso también imaginación y gusto. En la línea de evolución de la cultura industrial, pensamos que la imaginación artística se preocupará por elaborar la forma ideal de un objeto en tanto que tal no por su ornamentación, ese añadido artístico que se le añade. Y si esto vale para un cuchillo será más válido todavía para el vestido, los muebles, el teatro y la ciudad. Lo cual no quiere decir que se pueda prescindir de la obra de arte, ni siquiera en un futuro lejano. Quiere decir que el arte debe cooperar estrechamente con todas las ramas de la técnica.

¿Hay que pensar que la industria absorberá el arte, o que el arte elevará a la industria a su Olimpo? La respuesta será distinta, según se aborde el problema desde el lado de la industria o desde el lado del arte. Objetivamente no hay diferencia en el resultado. Ambos suponen una expansión gigantesca de la industria y una gigantesca elevación de su calidad artística. Por industria naturalmente entendemos aquí toda la actividad productiva del hombre: agricultura mecanizada y electrificada incluida.

El muro que separa el arte de la industria, y también el que separa el arte de la Naturaleza, se derruirán. Pero no en el sentido de Jean Jacques Rousseau, según el cual el arte se acercará cada vez más a la Naturaleza, sino en el sentido de que la Naturaleza será llevada cada vez más cerca del arte. El emplazamiento actual de las montañas, ríos, campos y prados, estepas, bosques y orillas no puede ser considerado definitivo. El hombre ha realizado ya ciertos cambios no carentes de importancia sobre el mapa de la Naturaleza; simples ejercicios de estudiante en comparación con lo que ocurrirá. La fe sólo podía prometer desplazar montañas; la técnica, que no admite nada "por fe", las abatirá y las desplazará en la realidad. Hasta ahora no lo ha hecho más que por objetivos comerciales o industriales (minas y túneles); en el futuro lo hará en una escala incomparablemente mayor conforme a planes productivos y artísticos amplios. El hombre hará un nuevo inventario de montaña y ríos. Enmendará rigurosamente y en más de una ocasión a la Naturaleza. Remodelará en ocasiones la tierra a su gusto. No tenemos ningún motivo para temer que su gusto sea malo.

[...]

La Humanidad saldrá del período de guerras civiles empobrecida a consecuencia de las terribles destrucciones, sin hablar de los terremotos como el que acaba de ocurrir en Japón. El esfuerzo por vencer la pobreza, el hambre, la necesidad en todas sus formas, es decir, por domesticar la Naturaleza, será nuestra preocupación dominante durante decenas y decenas de años. En la primera etapa de toda sociedad socialista joven se tiende hacia las conquistas buenas del sistema americano. El goce pasivo de la Naturaleza desaparecerá en el arte. La técnica inspirará con mayor poder la creación artística. Y más tarde, la oposición entre técnica y arte se resolverá en una síntesis superior.

Los actuales sueños de algunos entusiastas que tratan de comunicar una cualidad dramática y una armonía rítmica a la existencia humana, coinciden de manera coherente con esta perspectiva. Dueño de su economía, el hombre alterará profundamente la estancada vida cotidiana. La necesidad fastidiosa de alimentar y educar a los niños será eliminada para la familia debido a la iniciativa social. La mujer saldrá por fin de su semiesclavitud. Al lado de la técnica, la pedagogía formará psicológicamente nuevas generaciones y regirá la opinión pública. En constante emulación de métodos, las experiencias de educación social se desarrollarán a un ritmo hoy día inconcebible. El modo de vida comunista no crecerá ciegamente, como los arrecifes de coral en el mar. Será edificado de forma consciente. Será controlado por el pensamiento crítico. Será dirigido y corregido. El hombre, que sabrá desplazar los ríos y las montañas, que aprenderá a construir los palacios del pueblo sobre las alturas del Mont Blanc o en el fondo del Atlántico, dará a su existencia la riqueza, el color, la tensión dramática, el dinamismo más alto. Apenas comience a formarse en la superficie de la existencia humana una costra, estallará bajo la presión de nuevos inventos y realizaciones. No, la vida del futuro no será monótona.

En resumen, el hombre comenzará a armonizar con todo rigor su propio ser. Tratará de obtener una precisión, un discernimiento, una economía mayores, y por ende belleza en los movimientos de su propio cuerpo, en el trabajo, en el andar, en el juego. Querrá dominar los procesos semiinconscientes e inconscientes de su propio organismo: la respiración, la circulación de la sangre, la digestión, la reproducción. Y dentro de ciertos límites insuperables, tratará de subordinarlos al control de la razón y de la voluntad. El *homo sapiens*, actualmente congelado, se tratará a sí mismo como objeto de los métodos más complejos de la selección artificial y los tratamientos psicofísicos.

[...]

El hombre se esforzará por dirigir sus propios sentimientos, de elevar sus instintos a la altura del consciente y de hacerlos transparentes, de dirigir su voluntad en las tinieblas del inconsciente. Por eso, se alzará al nivel más alto y creará un tipo biológico y social superior, un superhombre si queréis.

Igual de difícil es predecir cuáles serán los límites del dominio de sí susceptible de ser alcanzado, como de prever hasta dónde podrá desarrollarse la maestría técnica del hombre sobre la naturaleza. El espíritu de construcción social y la autoeducación psicológica se convertirán en aspectos gemelos de un solo proceso. Todas las artes —la literatura, el teatro, la pintura, la escultura, la música y la arquitectura— darán a este proceso una forma sublime. O más exactamente, la forma que revestirá el proceso de edificación cultural y de autoeducación del hombre comunista desarrollará hasta el grado más alto los elementos vivos del arte contemporáneo. El hombre se hará incomparablemente más fuerte, más sabio y más sutil. Su cuerpo será más armonioso, sus movimientos más rítmicos, su voz más melodiosa. Las formas de su existencia adquirirán una cualidad dinámicamente dramática. El hombre medio alcanzará la talla de un Aristóteles, de un Goethe, de un Marx. Y por encima de estas alturas, nuevas cimas se elevarán.

Lev Davídovich Bronshtein, que más tarde utilizará el nombre de Trotski, nació el 26 de octubre de 1879 en Yanovka, Ucrania, hijo de un campesino analfabeto de religión judía. Inicialmente Trotski quiso ser escritor —sus primeros trabajos publicados fueron críticas literarias— pero, en lugar de eso, se convirtió en revolucionario profesional. Ya en su etapa de bachiller tuvo contactos con círculos revolucionarios. Hacia el fin de siglo se hizo marxista y pasó a la ilegalidad. En 1905 era presidente del soviet de Petersburgo y en octubre de 1917 dirigió el levantamiento armado de Petrogrado. No obstante, durante toda su vida Trotski abordó temas de arte y literatura desde una perspectiva publicística, incluso después de ser nombrado Comisario del Pueblo para Asuntos Extranjeros y convertirse en Comandante en Jefe del Ejército Rojo en marzo de 1918.

El artículo que aparece a continuación fue escrito probablemente en el verano de 1922 o 1923, es decir, poco después del final de la guerra civil, de la que Trotski salió victorioso, y del comienzo de la "Nueva Política Económica" rechazada por él. Fue publicado primero en septiembre de 1923 en *Pravda* y después Trotski lo incluyó en su antología de

artículos de crítica literaria y teoría de la cultura, editada en 1923 en Moscú con el título de *Literatura i revoliútsiya*, que, por aquel entonces, apenas fue tenida en cuenta.

Durante los años siguientes Trotski vio reducido progresivamente su poder; aislado, desterrado y, finalmente, expulsado de la Unión Soviética en 1929, pasó el resto de su vida como escritor en el exilio, primero en Turquía, luego en Francia y Noruega y finalmente en México, donde el 20 de agosto de 1940 murió víctima del ataque de un agente de Stalin.

M. H.

Publicación original en ruso: "Iskusstvo revoliútsii i sotsialistícheskoye iskusstvo" in *Literatura i revoliútsiya*. Moscú: Gozisdat, 1923, pp. 169–90.

Para la traducción alemana cf. Groys, Borís y Michael Hagemeister (eds.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 415-21, de donde procede la nota de Michael Hagemeister.

Versión española tomada de Trotsky, *Obras*. Madrid: Akal, 1979, vol. 7, Literatura y revolución, pp. 197-202.

Traducción de las anotaciones del texto alemán de Elena Sánchez Vigil.

Sobre la cuestión de la organización de un taller de producción en los VJUTEMAS
1923

D24

Aleksandr Vesnín, Antón Lavinski,
Liubóv Popova, A. Ródchenko

Sinopsis del programa de la escuela-taller productivista de los VJUTEMAS.

Introducción al programa

§ I. Las tareas que plantea la vida moderna destruyen categóricamente los principios de una especialización del artista aislada de la sociedad, y al mismo tiempo requieren conocimientos y destrezas profesionales que hasta ahora se han desarrollado como especializaciones concretas de los maestros artesanos.

§ II. La especialización del artista aislada de la sociedad ha desembocado en el surgimiento de la idea de un **arte que se basta a sí mismo** y que no tiene en consideración las demandas de la vida cotidiana práctica.

En el momento presente no necesitamos ningún "cuadro" o "proyecto" que se baste a sí mismo.

§ III. Por eso es tarea de los talleres de producción actuales compendiar, mediante el trabajo, los conocimientos especiales de los artistas, con objeto de cumplir los encargos reales del ámbito del consumo individual y colectivo.

Programa

§ I. Desde el punto de vista metodológico, el programa completo del curso del taller se divide en dos partes:

1. la **parte científico-técnica**, o la adquisición de la maestría.

2. la **parte productivista**, que comprende el manejo de las cosas requeridas por la respectiva especialidad, con ayuda del oficio manual aprendido.

§ III. El curso de maestría de dos años de duración.

§ IV. Las dos partes del programa se desarrollan en paralelo, con la idea de que cada trabajo de producción real surja a partir de la correspondiente parte científico-técnica y la concrete.

I. Parte científico-técnica

§ I. El cometido de la parte científico-técnica del curso consiste en la formación de los estudiantes en lo concerniente a los materiales abstractos y concretos con los que podrán desenvolverse libremente en cada ámbito de producción.

§ II. El conocimiento de las materias científico- técnicas por parte de los estudiantes comenzará en la **sección de fundamentos**. Las materias son, entre otras: matemáticas, geometría descriptiva, física, química, nociones elementales de política (asimismo, también se familiarizarán con la parte general de las disciplinas artísticas del curso básico).

§ III. En el taller se tratarán, conforme sea necesario, otras materias especiales, en forma de cursos de carácter ocasional. Temas de estos cursos intercalados en el programa del taller pueden ser, por ejemplo: "Tecnología de los correspondientes materiales de trabajo", "Técnicas de producción", "Dialéctica de la cultura material en el arte", entre otros, pero también puede tratarse de un curso ampliado sobre las **disciplinas artísticas de la sección de fundamentos** junto con las tareas propias de cada uno de los sectores de producción (cf. los programas del departamento de fundamentos para las disciplinas de representación gráfica, color, volumen).

§ IV. La necesidad de introducir en el programa del taller este o aquel curso ocasional será ratificada por el consejo del taller.

§ V. Los estudiantes tendrán que examinarse obligatoriamente de todas las materias teóricas (cf. la organización del semestre).

II. Parte de producción

§ 1. La parte realmente productiva del taller está integrada por cinco departamentos: 1. Representaciones 2. Traje 3. Publicidad 4. Interiorismo 5. Pequeña industria.

1. Representaciones

a. En este departamento se realizan estudios de modelos y se organizan funciones para teatro, circo, cabaret y music-hall.

b. Proyectos para sesiones de cine (proyectos de escenario y su montaje).

c. Proyectos y ejecución de decoraciones para calles e interiores.

d. Vitrinas para exposiciones, escaparates, y otros.

e. Desfiles.

f. Proyecto y ejecución de rótulos.

2. Departamento de trajes

a. En este departamento se realizan dibujos y modelos para los siguientes tipos de cometidos y encargos: 1. vestimenta especial y profesional; 2. traje individual; 3. traje teatral; 4. vestimenta privada.

b. Proyectos de materiales y tejidos para vestimenta.

3. Departamento de publicidad

a. El departamento de publicidad realiza proyectos y encargos para:

1. carteles publicitarios; 2. notificaciones; 3. inscripciones y todo tipo de anuncios publicitarios.

b. Realiza encargos para la edición de libros (cubierta, composición), para revistas (cubierta, combinación y montaje del material).

4. Departamento de interiorismo

a. En este departamento se trabaja en el proyecto y ejecución de equipamientos para: 1. instalaciones comerciales e industriales; 2. estancias privadas; 3. talleres especiales, laboratorios, teatros, restaurantes y otros; 4. establecimientos de enseñanza.

5. Departamento de pequeña industria

Proyecto y realización de objetos de uso cotidiano para: 1. el hogar; 2. la calle; 3. la escuela; 4. el viaje; 5. instalaciones públicas (agencias comerciales, hospitales, salas de lectura y otros).

§ II. Los estudiantes trabajan en un taller o en departamentos específicamente seleccionados, o bien pasan de un departamento al siguiente una vez que han presentado el trabajo final en el departamento correspondiente.

§ III. El trabajo de producción se puede llevar a cabo en forma de proyecto detallado o como ejecución real de la cosa, siempre que exista un encargo o se dé la ocasión adecuada para su realización.

§ IV. En cada departamento el profesor desarrollará cada tarea de forma detallada, de acuerdo con las necesidades reales.

§ V. En el departamento de producción del taller habrá una oficina que recibirá encargos y los asignará a los diversos departamentos.

La posición del taller

§ I. El taller se encuentra en el departamento de fundamentos, como laboratorio docente y experimental.

§ II. El taller se gestiona al mismo nivel que los talleres especiales e individuales y, al terminar, los estudiantes reciben el título de los VJUTEMAS.

§ III. El taller podría disponer de un laboratorio para cuestiones especiales de investigación accesible a todos.

§ IV. El taller admite estudiantes que han realizado el curso de disciplinas artísticas de la sección de fundamentos, desean entrar en otras facultades, han pasado un examen intermedio en las disciplinas artísticas y han presentado el trabajo escrito previo. La admisión de este trabajo escrito compete a los directores de los talleres.

Nota: para evitar solapamientos, los estudiantes pueden cursar los estudios de la parte de las materias teóricas especiales en las correspondientes facultades especiales de los VJUTEMAS.

1. En el texto que recoge esta antología no consta un § I [N. del T.].

Publicación original en ruso: Vesnín, Aleksandr, Antón Lavinski, Liubóv Popova y Aleksandr Ródchenko, *Po voprosu organizátsii proizvódstvennoi masterskói pri VJUTEMASe*, en: archivo privado, Moscú, 1923, manuscrito escrito a máquina.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 140-142, texto del que parte esta traducción de Elena Sánchez Vigil.

El taller de la revolución
1924

D25

Serguéi Senkin, Gustav Klutsis

[...]

El taller considera su tarea primera y fundamental la de responder a todas las demandas artísticas que promueva la Revolución.

El taller debe constituirse en el portavoz del pensamiento comunista y artístico-revolucionario, su objetivo será la preparación de un grupo de jóvenes artistas, de-

terminados a organizar la lucha en favor de las conquistas revolucionarias de la clase obrera utilizando los medios de influencia visual.

[...]

Un grupo de artistas, armados hasta los dientes con todos los logros científicos y técnicos del momento presente.

[...]

1. El profesorado de izquierdas también ha presentado un proyecto para el taller constructivo-decorativo que, en nuestra opinión, resulta un tanto indeciso y poco comprometido, ya que no ha definido por completo la concepción del taller desde el punto de vista de su relación con el estilo constructivista. Además, este cuadro profesoral tampoco ha resultado idóneo para la gestión y dirección del taller.

2. En la reunión de la célula en agosto de 1923, en su informe sobre el programa general de los VJUTEMAS, Favorski "ya" consideraba oportuna una reforma del departamento de decoración, para incluir en él una sección de proyectos constructivos... de cine, algo que parece venir demandado por la realidad.

Pág. 159

3. El departamento de Monumentalismo de la Facultad de Pintura, bajo la dirección de P. Kuznetsov (una dirección que se presupone eminentemente ideológica, pues técnicamente Kuznetsov es un pintor de caballete), ha promovido una temática artística de lo más irracional, algo así como polemizar si Lázaro era pobre o rico, y ha bastado que se haya marchado al extranjero para que, a iniciativa de los propios alumnos, se haya promovido el tema revolucionario, algo que los estudiantes han aprobado con gran entusiasmo, poniéndose manos a la obra.

[...]

En la Facultad de Pintura de los VJUTEMAS estudian cerca de 700 personas que aspiran a convertirse en "genios de la pintura" y no hay quien se conforme con menos. Sin embargo, los datos estadísticos confirman que, como máximo, cinco de ellos trabajarán de acuerdo con su especialidad de pintores-artísticos, mientras que los demás, excluyendo los que se conviertan en profesores de dibujo, serán futuros pintores de caballete y taburete, pues no han sido formados en función de las necesidades reales y sólo saben pintar —si saben hacerlo realmente— culos de modelos femeninos.

[...]

Estamos convencidos de que, dentro de unos años, sobre las ruinas de los actuales VJUTEMAS se levantarán tres facultades fundamentales: la facultad de Agitación y Propaganda política, generada a partir del Taller de la Revolución, que absorberá las actuales facultades de Pintura y Escultura, la Facultad de Arquitectura y la Facultad de Industria aplicada, aglutinando esta última a todas las actuales facultades llamadas productivas.

[...]

Colectivo Comunista Organizadores del Taller de la Revolución
Víktor Balaguin, Kazantsev, Serguéi Senkin, Gustav Klutsis

Publicación original en ruso: Senkin, Serguéi y Gustav Klutsis, "Masterskaya revoliútsii", *LEF*, nº 5 (1924), pp. 155-159. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, p. 143.

Traducción del original ruso de Rafael Cañete.

Las tareas inmediatas de la AJRR. Circular a todos los departamentos de la AJRR: llamamiento a todos los artistas de la URSS[1]
1924

D26

AJRR

El Presídium de la AJRR y la fracción del RKP(b) consideran necesario, en el momento en que celebramos el segundo aniversario de la fundación de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, el 1 de mayo de 1924, sacar algunas conclusiones de su actividad pública y artística, así como definir la línea ideológica de su futuro trabajo práctico en la solución de los problemas inmediatos que tiene ante sí la AJRR.

Desde el mismo comienzo de la actividad de la AJRR, que en su declaración constitutiva ya proclamó la necesidad de dar una respuesta artística a la Revolución de Octubre y al nuevo estado de cosas generado en el campo de las artes figurativas, estaba perfectamente claro que la actividad artística de la AJRR debía basarse en la organización de los nuevos elementos del arte social, orgánicamente relacionados con nuestra época revolucionaria, haciendo renacer el arte sobre los fundamentos del más alto y auténtico magisterio pictórico.

La creación de elementos de un arte social en la escuela rusa suponía, por el mero hecho de su existencia, un contrapeso lógico al desarrollo que experimentaban y al entusiasmo que despertaban ciertas corrientes artísticas extremistas, autoproclamadas de izquierdas; el desenmascaramiento de la esencia decadente, pequeño-burguesa y prerrevolucionaria que escondían estos intentos por trasladar las formas críticas del arte occidental, sobre todo del arte francés (Cézanne, Derain, Picasso, etc.), a un espacio que, económica y psicológicamente, les resultaba ajeno.

Esto no debía interpretarse en absoluto como incitación a ignorar los logros formales del arte francés de la segunda mitad del siglo XIX y, en cierta medida, del primer cuarto del siglo XX, y encerrarlos en el tesoro común del arte mundial (un estudio atento y serio de los logros pictóricos y formales del arte moderno, así como su asimilación, son obligaciones irrenunciables de todo artista que se considere tal y aspire a convertirse en un maestro de la pintura). La AJRR se opondrá a todo propósito de conducir el desarrollo del arte a una mera imitación y repetición de los modelos de la escuela francesa, modelos que, por su parte, se nutren de las fuentes de las antiguas tradiciones artísticas.

Un grupo significativo de miembros de la AJRR, tras dos años de trabajo en las fábricas y plantas industriales, y después de organizar un número considerable de exposiciones pictóricas —que han aportado una parte sustancial de los fondos artísticos del recién creado Museo adscrito al Consejo Central de la Unión de Sindicatos de la URSS (VTSSPS) y del Museo del Ejército Rojo y de la Marina, así como una colaboración significativa al fondo del Museo de Historia Revolucionaria—, ha percibido de manera incontestable que el elemento organizativo más importante de la forma artística es el asunto de la obra, es decir, el enfoque temático relacionado con el estudio y la elaboración artística de la realidad.

Para los miembros de la AJRR está claro que la fábrica y la planta industrial, el obrero en el proceso productivo, la electrificación, el héroe del trabajo, los líderes revolucionarios, las nuevas condiciones de vida del campesinado, el Ejército Rojo, el Komsomol (las Juventudes Comunistas) y la organización de los pioneros, la muerte y los funerales del líder supremo de nuestra Revolución, todos estos temas ocultan en su interior una fuerza nueva e invisible y un fuerte atractivo colorista, un nuevo tratamiento de la forma integral, una nueva estructura compositiva; en una palabra, que contienen en sí mismos todo ese conjunto de elementos capaces de generar, en el proceso creativo, tanto la pintura monumental como la pintura de caballete.

Para expresar estas nuevas formas artísticas engendradas por la Revolución son absolutamente inútiles e inaceptables esas formas ajadas y vacilantes, de un colorido deshilachado, tomadas de prestado de los maestros pictóricos de la escuela francesa.

Para expresar estas nuevas formas artísticas engendradas por la Revolución es necesario un nuevo estilo, que organice tanto las ideas como las sensaciones: un estilo preciso, poderoso y vivificador, que ya en nuestra sucinta declaración constitutiva denominamos "estilo del realismo heroico".

Toda la dificultad en la resolución y la comprensión de las tareas indicadas arriba estriba en que, mostrándose tan anhelantes por el contenido artístico, resulta más fácil caer en la esclavitud del epígono, en la simple imitación de una serie de escuelas y corrientes pictóricas que ya han agotado su tiempo.

Estos artistas y esta juventud pictórica que aspiran ante todo a ser sinceros, que quieren extirpar de sí mismos el yugo de la huera sofisticación y la vuelta del revés de las esencias que se han ido asentando en el proceso analítico del arte figurativo, son plenamente conscientes de la necesidad de restablecer la unidad de las formas y los contenidos en el arte, al mismo tiempo que, con todas sus fuerzas, con todas sus capacidades creativas, aspiran al estudio constante, científico y sin asomo de diletantismo, de esa nueva realidad que el agudo tratamiento artístico realista que dicta nuestra época ha puesto en evidencia.

El tan proclamado apoliticismo de ciertos grupos artísticos actuales es muestra de una aversión, mejor o peor disimulada, hacia la Revolución, y de un ansia irrefrenable de lograr una restauración política y moral de lo antiguo.

Las duras condiciones materiales en las que trabajan los artistas de nuestros días les impiden defender sus intereses profesionales y la seguridad y conservación de su propio trabajo; por otra parte, al mismo tiempo que agudizan la dificultad de su trayectoria artística, contribuyen a hacerles entender el arte como un instrumento más de la lucha ideológica. Pero si la Revolución ha triunfado a pesar de los incontables obstáculos que ha encontrado en su camino, la voluntad de expresar artísticamente esa Revolución ayudará al artista realista de nuestros días a vencer todas las dificultades que se interpongan en su trayectoria.

Es necesario recordar que la expresión creativa en el arte de la Revolución no debe convertirse en una vana y babosa manifestación emocional hacia ella, sino en la prestación de un servicio revolucionario, pues la creación del arte revolucionario supone, ante todo, la creación de ese arte que tendrá el honor de formar y organizar la mentalidad artística de las generaciones del futuro.

Sólo ahora, después de estos dos años de vida de la AJRR, cuando ya es perfectamente constatable el fracaso de esas corrientes artísticas autoproclamadas de izquierdas, se ha hecho evidente que el artista contemporáneo debe ser al mismo tiempo un maestro del pincel y un guerrero de la revolución, todo ello para el mejor futuro de la humanidad. La trágica trayectoria de Gustave Courbet debe convertirse en el arquetipo y el mejor recordatorio de los objetivos y las tareas que está llamado a resolver el arte contemporáneo.

Las críticas de diletantismo y debilidad formal que cosecharon Los Ambulantes, los miembros de aquel grupo pictórico ruso de mediados del siglo XIX, por parte de otras asociaciones artísticas pueden ser atribuidas con toda justicia a aquellos que las hicieron, pues si recordamos los logros formales alcanzados por los mejores "ambulantes" (Perov, Súrikov, Repin), podemos comprobar hasta qué punto fueron más serios, sinceros y profundos que los artistas que les siguieron, envenenados por el decorativismo huero, la retrospectiva y el frágil decadentismo de la época prerrevolucionaria.

Las palabras de Kramski sobre la ideología del arte social ondean triunfantes sobre cualquier sistema político, comienzan a justificarse y confirmarse con brillantez ante la retirada general de las posiciones mantenidas por ese autoproclamado Frente Izquierdista que se observa en el panorama artístico de nuestros días.

Presten especial atención a los jóvenes artistas, organícenlos y concentren todos sus esfuerzos en el pulimento de los artistas autodidactas que surgen de las clases obreras y campesinas y que ya empiezan a mostrar sus habilidades en los periódicos murales. Ya está cerca la hora en que, quizá, la escuela artística soviética esté llamada a convertirse en el factor más importante y singular del renacimiento artístico mundial.

Una firme autodisciplina, un constante perfeccionamiento de la maestría artística y la preparación de la próxima exposición de la AJRR, que debe rendir cuentas de nuestro inquebrantable interés por el arte soviético: he aquí el único camino que nos conducirá a la creación de un arte nuevo y auténtico, a esa cima donde la forma y el contenido artístico se funden en un todo.

El Presídium de la AJRR y la fracción del RKP(b) llaman a todos los artistas que sienten próximos y queridos los preceptos y objetivos planteados por la AJRR a cerrar filas alrededor de nuestra Asociación, para constituir una poderosa organización, unida, artística y revolucionaria.

1. En parte a consecuencia de esta medida de propaganda, varios miembros del antiguo grupo Sota de Diamantes, entre los que figuraban Robert Falk, Aristárj Lentúlov, Ilyá Mashkov y Vasíli Rozhdéstvenski, se unieron a la AJRR.

Publicación original en ruso: *Ocherednìye zadachi AJRRa*, circular emitida en mayo de 1924. Recogido posteriormente en Grigorev, Aleksandr, *Chetyre goda AJRRa*. Moscú 1926, pp. 10-13; en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, pp. 345-348; y en Gronski, I. M. y V. N. Perelman (comps.), *Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliutsiónnoi* Rossii. Moscú, 1973, pp. 300-302, texto del que parte esta traducción de Rafael Cañete.

El control del tiempo como tarea fundamental de la Organización del Trabajo
1924

D27

Valerián Muraviov

La cultura como conquista del tiempo

No hay duda de que uno de los objetivos racionales más importantes del ser humano es la conquista del tiempo. La actividad humana da lugar a fenómenos que tienen una u otra duración temporal y que, de esta manera, superan la desaparición repentina de los objetos transitorios, abstractos o ilusorios. El hombre origina fenómenos y, como consecuencia de ello, se convierte en cierto grado en amo y señor de su tiempo.

[...]

¿Con qué concepto general se pueden expresar los resultados de la transformación del mundo por la actividad humana? Ese concepto ha sido elaborado durante muchos siglos por el pensamiento histórico, pero hasta el momento presente su significado aún no se ha comprendido del todo. Este concepto es la cultura.

[...]

La cultura es el resultado de la creación del tiempo, pues cada acto que cambia o transforma el mundo es creación. Esto lo podemos comprender si tomamos en consideración que la formación del tiempo se lleva a cabo por medio de la afirmación de la duración de determinados valores, que en este acto creativo se enfrentan u oponen con la fuerza devoradora del tiempo. Estos valores son los que conforman el valor de la cultura. Su existencia significa siempre una victoria sobre el río de Heráclito, que arrastra y se lleva consigo todo, y aunque, en cuanto realidades, también estos valores se ven, al fin y al cabo, arrastrados por ese río, cada uno de ellos, hasta el momento de su destrucción o desaparición, se enfrenta a él, le presenta cierta oposición y se convierte, en esa corriente destructiva, en algo así como un sedimento sólido. Esta capacidad de vencer al tiempo es evidentemente, aunque a pequeña escala, un indicador de una capacidad potencial que, en mayor grado, crea su propia duración temporal. De hecho, podemos observar cómo, con cierta frecuencia, una cultura ya desaparecida revive de nuevo bajo nuevas formas o renovando las anteriores ya desaparecidas. Esto es lo que ocurrió, por ejemplo, en la época del Renacimiento, cuyo nombre hace referencia precisamente a este proceso de restablecimiento. En general, determinados logros culturales se convierten siempre en una especie de islas de tierra firme en el mutable océano del tiempo. Un incremento de la frecuencia en la aparición de estos logros viene a suponer la retirada o recesión de este fenómeno destructivo y su sustitución por un tiempo organizado, creado conscientemente por el ser humano.

Pero entonces surge una pregunta crucial: ¿se puede considerar realmente que los logros culturales vencen al tiempo? ¿Qué significado tiene una corta y relativa prolongación de su existencia, o cierta resurrección de algunos de sus elementos, si el 99 por ciento de estos logros, al parecer, mueren sin remisión, sin haber podido cambiar el mundo, sin haber podido prestar a esos cambios producidos por ellos la fuerza suficiente para poder destruir esa corriente ciega? Además, ¿acaso esos logros que consiguen sobrevivir al paso de algunos siglos no están, a fin de cuentas, condenados a desaparecer?

A estas cuestiones se puede objetar, en primer lugar, que apenas se puede calificar de pérdida irremisible aquello que ya existió. Si algo ha existido una vez, significa que hay una posibilidad matemática de que ese algo siga subsistiendo en la naturaleza bajo la forma de una determinada combinación de elementos. La fuerza que creó ese fenómeno, o incluso su propia forma e individualidad, permanece en las potencialidades de la naturaleza y, en presencia de condiciones similares a las que hubo en su momento, puede volver a repetirse. Por ejemplo, sabemos por la Geología del regreso o repetición de períodos temporales parecidos, con un clima idéntico y unas mismas manifestaciones de vida. En la Química se sabe con precisión matemática que, ante unas mismas condiciones establecidas, se producen las mismas reacciones, lo que demuestra la constancia y permanencia de ciertas combinaciones químicas, expresadas en cantidades y fórmulas. La ley de estas combinaciones tiene un carácter inmutable y sirve de contrapeso al carácter transitorio de la materialización en vida de estas cantidades y formas. Esto explica que el sentido de la transmisión por herencia de ciertas manifestaciones no sea tanto una transmisión material o de cosas concretas como una transmisión de recetas de actuación, que permiten a los elementos activos en un nuevo período cultural convocar de nuevo a la vida a unas determinadas combinaciones valiosas del pasado. Esta transmisión se realiza por medio de la memoria y la historia, como si estas fórmulas hubieran quedado grabadas bajo la forma de un inventario de normas y procesos conocidos.

[...]

Y bien, el ordenamiento de la cultura exige una organización propia y una orientación general de los asuntos que conciernen a toda la humanidad hacia un objetivo colectivo cósmico: la transformación del mundo. La acción humana, cuando no está asociada a este objetivo, sólo puede ser confusa, desorganizada e individualmente egoísta. Pero cuando, sobrepasando los límites de determinados sistemas, se plantea la consecución de este elevado objetivo, se convierte en un todo colectivo y organizado. Esta unidad, que transfiere al lenguaje del entendimiento el concepto de unión y, al lenguaje del corazón el concepto de amor, se convierte en una condición imprescindible para la consecución de ese objetivo cósmico. La unión es una condición de poder y superación del tiempo. Cualquier maldad o debilidad no es más que una forma o manifestación de desacuerdo. La desunión es, por tanto, el primer y más importante enemigo de esa acción auténtica y fructífera por vencer y superar el tiempo. La eliminación del desacuerdo, la transformación del proceder individual en colectivo: he aquí la primera condición para vencer al tiempo.

[...]

La organización de una cultura real

Quizás llegue el día en que el proceso del nacimiento se racionalice y pueda llevarse a cabo en un laboratorio. La eugenesia y la ciencia de la generación de seres humanos llegarán a conocer las fórmulas de cada ser y, consiguientemente, la forma de crearlos y educarlos. Lo importante es qué se crea y no cómo se crea. Y aquí no hay duda de que el resultado de la actividad cultural y productiva de la humanidad a lo largo de varios siglos será ya la de crear, no sólo cosas, objetos, sino seres vivos, sobre la base de unos determinados tipos humanos de un período histórico concreto. Toda la cuestión se resume en imponer un objetivo a los procesos de creación y producción conscientes y en llevar a cabo un perfeccionamiento de estos productos culturales. Pero, de la misma manera que un jardinero experimentado modifica el proceso natural de crecimiento de las plantas con la plantación y el cultivo de unos determinados especímenes de algunas variedades de plantas, una humanidad organizada y consciente deberá pasar de una producción casual o coyuntural de tipos humanos valiosos o de poco valor a la creación exclusiva de los primeros. Si la cultura ha sido capaz de traer al mundo durante siglos determinados genios o talentos intelectuales, hay que conseguir que estos se generen por métodos masivos, que toda la especie humana se vaya convirtiendo progresivamente en una especie de superhombres, no en el sentido de la *Blonde Bestie* de Nietzsche, sino en el sentido de un ser del futuro, perfecto y poderoso, con una visión cósmica y un poder igualmente cósmico.

[...]

La creación del hombre sí que es una victoria real sobre el tiempo, una reafirmación de la constancia o permanencia del individuo frente a la fuerza devoradora del tiempo. El desarrollo de este proceso significa la prolongación de la existencia del individuo (medicina, higiene, rejuvenecimiento) y, quizá, su futura renovación o renacimiento mediante la creación de vida en el laboratorio. Los seres humanos debemos acostumbrarnos a la idea de que esta última opción es posible, y no como una simple representación mental de la inmortalidad del alma, como ocurre en la mística, sino como una renovación, matemática y científicamente fundamentada, y en las mismas condiciones, de alguna combinación anterior de elementos.

Valerián Nikoláievich Muraviov (1885-1930/31 o 1932) nació el 28 de febrero de 1885 en Moscú. Procedía de un antiguo linaje noble ruso. Su padre, un afamado jurista, fue ministro de justicia entre 1894 y 1905 y luego embajador en Roma. Muraviov pasó su infancia en Inglaterra. En 1905 terminó sus estudios con matrícula de honor en el Liceo Imperial Alexander de San Petersburgo, la escuela de las élites rusas. Tras estudiar derecho y ciencias económicas en París prestó sus servicios como secretario en las representaciones diplomáticas de París, La Haya y Belgrado. Durante la Guerra Mundial dirigió el departamento de los Balcanes del Ministerio de Asuntos Exteriores. Tras la Revolución de Febrero pasó a ser director del comité político del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno Provisional.

Como nacionalista partidario de una gran Rusia, en un primer momento Muraviov tuvo una actitud de rechazo hacia la Revolución de Octubre. En numerosos artículos para la

prensa liberal-nacionalista abogaba por un "maximalismo patriótico y nacionalista", y se declaraba en contra de la Paz de Brest-Litovsk. En el verano de 1918 formó parte de los autores de la famosa antología *De profundis (Iz glubiný)*, surgida por iniciativa de Piótr Struve, en la que los principales representantes de la intelligentsia interpretaban la Revolución como una "incomparable quiebra político-moral" pero también como una oportunidad para un "renacimiento espiritual, cultural y político" (Piótr Struve).

El contacto con los círculos nacional-bolcheviques, pero, sobre todo, el trato personal con Lev Trotski, indujeron a Muravióv a aproximarse al poder soviético, en el que veía un garante de la estatalidad de Rusia y al que consideraba, equivocadamente, en el camino de una evolución nacionalista. Muraviόv coincidía con los bolcheviques en el rechazo de la democracia parlamentaria. Recibió positivamente la Tercera Internacional, que a sus ojos era un proyecto acorde con los tiempos para hacer realidad el antiguo sueño ruso de la "Tercera Roma" como un orden mundial sobre fundamento teocrático.

Por recomendación de Trotski, a comienzos de 1920 Muraviόv fue nombrado director de los departamentos de información y derecho económico del Comisariado del Pueblo para Asuntos Exteriores. Pero en febrero de 1920 fue detenido por haber pertenecido anteriormente al "Centro Nacional", una asociación secreta antibolchevique, y en agosto de 1920 fue condenado a muerte por el Tribunal Supremo Revolucionario, en un proceso espectacular. Gracias a la intervención personal de Trotski la sentencia se transformó en una condena a cuatro años de cárcel, de la que quedó eximido por una amnistía inmediatamente después.

Tras su puesta en libertad, Muraviόv trabajó como traductor y colaborador con diversas instancias administrativas. En 1926 encontró un empleo como secretario científico en el "Instituto Central del Trabajo" (CIT) dirigido por Alekséi Gástev. Muraviόv publicó en la revista del CIT reseñas y traducciones de publicaciones extranjeras sobre ciencia y organización del trabajo.

Durante sus períodos de estudio y trabajo en París Muraviόv había frecuentado círculos ocultistas y masones, y se había interesado por las religiones orientales y las doctrinas esotéricas. Tras la Revolución mantuvo estrechos contactos con círculos religioso-filosóficos y asociaciones de la intelligentsia moscovita, entre ellos la "Academia Libre de Cultura Espiritual" (*Vólnaya Akadémiya Dujóvnoi Kultúry*) fundada por Nikolái Berdiáyev, la "Asociación Filosófica Libre" (*Vólnaya Filosófskaya Assotsiátsiya*), los denominados "onomatodoxos" reunidos en torno al filósofo Alekséi Lósev y los seguidores del filósofo Nikolái Fiódorov. La única obra filosófica que Muraviόv publicó en vida (autoeditada) *Ovladéniye vrémenem kak osnovnaya zadacha organizátsii trudá* está muy influida por Fiódorov.

Tras ser despedido del CIT en mayo de 1929, Muraviόv se esforzó infructuosamente por conseguir un empleo en la Universidad de Tashkent. El 26 de octubre de 1929 fue detenido —probablemente debido a sus conexiones con Trotski— y el 10 de noviembre de 1929 fue condenado a tres años de trabajos forzados por "agitación antisoviética". Según informaciones sin confirmar, estuvo en el campo, tristemente famoso, de la isla de Solovki, en el Mar Blanco, donde murió en 1930 o principios de 1931. Otras fuentes hablan de destierro en Narym, Siberia; allí habría muerto de tifus exantemático en 1932. Su amplio legado filosófico y literario inédito — que incluye trabajos sobre la cultura y el arte del futuro, sobre una "filosofía del obrar", sobre el "domino de la historia" así como el diálogo dramatizado religioso-filosófico *Sofía i Kitovras* [Sofía y Kitovras]— se conserva en la Biblioteca Nacional Rusa en Moscú.

M. H.

Publicación original en ruso: Muraviόv, Valerián, *Ovladéniye vrémenem kak osnovnaya zadacha organizátsii trudá*. Moscú, 1924 (editada por el autor).

Para la traducción alemana cf. Groys, Borís y Michael Hagemeister, *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 422-481, de donde procede la nota de Michael Hagemeister (Traducciόndel alemán de Elena Sánchez Vigil).

Selección de texto por Michael Hagemeister. Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Declaraciones del catálogo de la Primera Exposición-Debate de las Asociaciones del Arte Activo y Revolucionario
1924

D28

Relación de participantes / Índice. GRUPO Bytiye (Ser)-, GRUPO Obyedinéniye triój (Grupo de los Tres)- (Andréi Gonchárov, Deineka, Pímenov), CONCRETISTAS (Piótr Williams, Borís Vólkov, Konstantín Viálov, Vladímir Liúshin, Yuri Merkúlov), CONSTRUCTIVISTAS (hermanos Stenberg, Medunitski), MÉTODO (PROYECCIONISTAS) (Luchíshkin, Nikrítin, Plaksin, Redko, Triáskin, Týshler), 1er GRUPO DE TRABAJO DE LOS CONSTRUCTIVISTAS (G. Miller, L. Sánina, A. Gan, Olga y Galina Chichágova, N. Smirnov, A. Miroliúbova), 1ª ORGANIZACIÓN OBRERA DE ARTISTAS (Grigóri Aleksándrov, Piótr Zhúkov), Aram Venetsian, Mijaíl Sapeguin, Iván Koroliόv, Konstantín Lóguinov, Nikolái Menshútin, Alekséi Rúdnev, Aleksandr Stepánov, Iván Yákovlev, Nikolái Prusakov), y A TÍTULO PERSONAL: I. M. Chaikov.

CONCRETISMO

I. CONCRECIÓN - EL OBJETO EN SÍ MISMO

II. CONCRECIÓN - COMPENDIO DE EXPERIENCIAS

III. CONCRECIÓN – FORMA

Premisas de las cosas:

1.- Contemporaneidad.
2.- Claridad de objetivos.
3.- Precisión en la elaboración.

——

MÉTODO (Proyeccionistas)

NUESTRAS CONSIGNAS INMEDIATAS

1.
La producción industrial regula las relaciones sociales

2.
1, 2 ó 100 artistas no organizan el entorno, SINO LA PRODUCCIÓN INDUSTRIAL, su organización

3.
El artista es un inventor de nuevos SISTEMAS objetivamente significativos del trabajo y las cosas

4.
La pintura y las construcciones volumétricas representan el medio más convincente de expresión (PROYECCIONES) del método de organización de los materiales

4a.
Hay que dedicarse al arte en el momento más oportuno

5.
El artista no es un productor de bienes de consumo (un armario, un cuadro), sino de (PROYECCIONES) UN MÉTODO de organización de los materiales

5a.
MILLONES DE PRODUCTORES HARÁN LOS OBJETOS NORMALES DE USO CORRIENTE

6.
El Arte es la ciencia sobre el sistema objetivo de organización de los materiales

7.
Cualquier organización se realiza a sí misma a través de un MÉTODO

——

PRIMER GRUPO DE TRABAJO DE LOS CONSTRUCTIVISTAS

SOBRE LOS TRABAJOS EXPUESTOS

1. Al participar en la presente exposición, los constructivistas no reniegan de los presupuestos básicos del constructivismo revolucionario, defensor de una RACIONALIZACIÓN FÁCTICA DEL TRABAJO ARTÍSTICO en contraposición al cultivo imperante hoy en día de una creación artística basada en el idealismo estético.

Participando en esta ocasión bajo el rótulo de "ASOCIACIÓN DE ARTE ACTIVO Y REVOLUCIONARIO", los constructivistas persiguen tan sólo un objetivo propagandístico: participar —por medio de los trabajos realizados— en un debate representativo de los nuevos grupos y asociaciones artísticas surgidos de la sociedad proletaria.

Esta participación no significa en absoluto un cambio de rumbo en el aspecto artístico, ni una retirada de las posiciones mantenidas por el Primer Grupo de Trabajo Constructivista, que ya en el año 1920 lanzó la consigna: "DECLARAMOS UNA GUERRA SIN CUARTEL AL ARTE".

2. La racionalización del trabajo artístico de los constructivistas no tiene nada en común con los vanos esfuerzos de esos "hacedores de arte" que tratan, por así decirlo, de socializar o generalizar todas las florecientes variantes artísticas y obligar al Arte a ADHERIRSE a la realidad social actual.

Al racionalizar el trabajo artístico los constructivistas, no con palabras, sino con acciones, llevan a cabo una cualificación real de las COSAS, incrementando su calidad, estableciendo su papel social y organizando sus formas en relación orgánica con su significado y aplicación utilitaria.

Esta racionalización del trabajo artístico de los constructivistas se lleva a cabo a través del trabajo material, en el que participan directamente los propios trabajadores.

Ante la creciente influencia de la interpretación materialista del mundo, los constructivistas están convencidos de que la denominada "vida espiritual" de la sociedad, los rasgos emocionales de las personas, no pueden compactarse ni cimentarse en categorías abstractas de belleza metafísica, ni en aproximaciones y búsquedas místicas de esa alma nebulosa de la sociedad.

Los constructivistas afirman que precisamente a eso se dedican, sin exclusión, todos esos hacedores de arte que, aunque ocasionalmente vistan muchos atavíos artísticos realistas o naturalistas, en el fondo nunca abandonarán ese círculo mágico del sortilegio estético.

En nuestra joven sociedad proletaria, al implantarse la conciencia y racionalidad de manera "espiritual" y emocional, se vive sólo con los valores concretos de la formación social y con aquellos objetivos que se hayan marcado con claridad.

Construyendo y avanzando hacia estos objetivos NO SÓLO PARA SÍ MISMA, SINO POR MEDIO DE SÍ MISMA, nuestra sociedad no puede caminar hacia el futuro de manera consciente y entusiasta sin concretar, sin asimilar e interpretar los actos efectivos del día de hoy.

Y en esto consiste precisamente lo nuestro vivo, nuestra realidad. Ideológicamente, de manera consciente, por así decir, hemos eliminado el ayer; pero en la práctica y de manera formal, seguimos sin dominar la cotidianidad, la vida del momento presente. No sentimos nostalgia por las cosas: esa es la razón de que no hagamos poesía de lo material. Pero sí que tenemos voluntad de construir cosas: he aquí por qué desarrollamos y ejercitamos nuestra aptitud para hacer objetos.

3. En la 1ª Exposición-debate de los distintos grupos y asociaciones jóvenes de creación artística, los constructivistas mostrarán diversas variantes de su producción creativa:

I. Construcción de composiciones sobre base tipográfica.
II. Objetos volumétricos (construcción de estructuras útiles para la vida cotidiana).
III. Producción de vestimenta especial.
IV. Libro infantil.

El Primer Grupo de Trabajo de Constructivistas está integrado por diversas unidades productivas.

De entre las unidades que no se presentan a esta Exposición hay que citar la célula productiva "Kino-Foto" (Cinematografía y Fotografía), la célula de producción de estructuras materiales y la célula productiva "Acción de Masas".

El Primer Grupo de Trabajo de Constructivistas informa de que todos los demás grupos que se consideran "constructivistas" —como "los poetas-constructivistas"[1], "los constructivistas del Teatro de Cámara"[2], "los constructivistas del Teatro de Meyerhold"[3], "los constructivistas del Frente Artístico de Izquierdas, LEF)", "los constructivistas de la Organización Científica del Trabajo, NOT"[4] y otros—, son, en opinión de nuestro grupo, FALSOS CONSTRUCTIVISTAS y simples "hacedores de arte".

Primer Grupo de Trabajo de Constructivistas

——

PRIMERA ORGANIZACIÓN OBRERA DE ARTISTAS

PRINCIPIOS GENERALES

¡PROLETARIOS DE TODO EL MUNDO, UNÍOS!

1. La primera organización obrera de artistas se esfuerza por hacer del artista un elemento social imprescindible de la vida moderna.

2. Por medio de la sistematización de nuestras cualidades personales y profesionales, tratamos de organizar la producción de valores artísticos como un factor normal de interrelación entre la vida y el artista.

3. Con el término "cualidades personales" nos referimos a ese nivel de cultura y conciencia artística que se encamina al desarrollo de nuevas formas sociales.

4. Con el término "cualidades profesionales" nos referimos a ese nivel de cultura y conciencia artística que, encontrándose en estrecha relación con la modernidad, se dirige al desarrollo de nuevas formas artísticas.

5. A través de la actividad práctica y cultural, estructuramos nuestra psicología en correspondencia con los principios básicos de nuestra organización.

La exposición se inauguró en Vjutemas, Moscú, el 11 de mayo de 1924 y contenía ocho secciones, cuatro de las cuales presentaban declaraciones independientes. Las que no presentaron declaraciones fueron: el grupo Byt, compuesto por los artistas Iván Pankov y Konstantín Parjomenko; el Grupo de los Tres: Aleksandr Deineka, Andréi Goncharov y Yuri Pímenov; un grupo llamado los Constructivistas, que incluía a Konstantín Medunetski y a los hermanos Stenberg; y una pequeña exposición individual del escultor Iósif Chaikov. La mayor parte de los participantes eran jóvenes que se habían graduado recientemente en las nuevas escuelas de arte y algunos de ellos, como Deineka, Goncharov, Pímenov, Konstantín Viálov y Piótr Williams, fueron miembros fundadores de la OST (ver el apartado correspondiente en este catálogo) a comienzos de 1925.

A pesar de sus nombres específicos, apenas había diferencias entre los Concretistas y los Proyeccionistas, pues ambos grupos favorecían la pintura de caballete y no las artes aplicadas, como se desprendía de sus declaraciones. Sin embargo, los lienzos que presentaban eran muy imaginativos y subjetivos, con lo que delataban la influencia del expresionismo alemán e incluso tendencias surrealistas, concretamente la obra de Goncharov, Serguéi Luchíshkin, Aleksandr Týshler y Williams. La mayor parte de los miembros de la sección séptima, la Primera Organización de Artistas en Acción, desapareció de la escena artística poco después, aunque Nikolái Prusakov (antiguo miembro de Obmoju: Sociedad de Artistas Jóvenes) posteriormente se hizo famoso como diseñador de carteles y libros.

El Primer Grupo de Constructivistas en Acción se fundó en diciembre de 1920[5] y la declaración que se cita textualmente aquí repetía algunas ideas que aparecen en su manifiesto inicial llamado "Productivista"[6] y en el libro de Gan.

Según una fuente[7], Lissitzky se llevó con él el programa del Primer Grupo cuando fue a Alemania en 1921, difundiendo, de esta forma, las ideas constructivistas en Occidente; algunos observadores occidentales, incluido Hans Richter, incluso reconocieron que el constructivismo había surgido primero en Rusia[8]. El Primer Grupo no estaba representado del todo en esta exposición, que no incluía a Acción de Masas, la célula generadora del grupo, ni la célula Kinophot (Cinematografía y Fotografía). Del Primer Grupo representado en esta exposición, las hermanas Chichágova, Grigóri Miller y Aleksandra Miroliúbova, lograron cierto reconocimiento en los años siguientes, participando en las exposiciones con exlibris y pequeños diseños gráficos.

Fundamentalmente, la exposición funcionó como una unión de intereses artísticos: el arte de caballete versus el arte industrial. El título de la exposición indicaba también el dilema en el que se encontraban muchos artistas: la palabra rusa *diskussionyi* no solo tiene el significado de "relativo a la discusión o el debate", sino también de "cuestionable, debatible".

Los textos de estas piezas pertenecen al catálogo *I-ya Diskussiónaya výstavka obyedinéni aktívnogo revoliutsiónnogo iskusstva*. El catálogo completo está reeditado en *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. La lista de nombres del catálogo está reeditada en *Výstavki sovétskogo izobrazítelnogo iskusstva*[9], y algunos fragmentos de la declaración constructivista, así como algunos comentarios, están en *Iz istorii sovétskoi arjitektury, 1926-1932*[10]. Hay una reseña detallada de la exposición en la revista *Pechát i revoliútsiya*[11].

J. B.

---

1. Algunos poetas constructivistas, como Vera Inber, Ilyá Selvinski y Korneli Zelinski eran miembros del llamado Centro Literario de los Constructivistas ((Literaturnyi tsentr konstruktivístov, LTsK), fundado en 1924 en Moscú; cf. K. Zelinski e I. Selvinski (eds.), *Gosplan literatury. Sbornik Literatúrnogo tsentra konstruktivístov (L.Ts.K.)*. Moscú, 1924. Una traducción al inglés se recoge en Stephen Bann (ed.), *The Constructivist Tradition*. Nueva York: Viking, 1974, pp. 123-127.
2. Entre los constructivistas del Teatro de Cámara Aleksandr Tairov se encuentran Aleksandra Ékster, los hermanos Stenberg, Aleksandr Vesnín y Gueórgui Yakulov; cf. A. Efros, *Kámernyi teatr i yegó judózhniki. 1914–1934*. Moscú, 1934.
3. Entre los constructivistas que trabajaban para el taller del Teatro Estatal Vsévolod Meyerhold estaban Liubóv Popova y Varvara Stepanova; como director, Meyerhold desarrolló su teoría constructivista de la denominada biomecánica. Cf. Edward Braun (ed. y trad.), *Meyerhold on Theatre*. Nueva York: Hill and Wang; Londres: Me-

thuen, 1969, pp. 183-204; Huntly Carter, *The New Spirit in the Russian Theatre, 1917–1928*. Londres: Brentano's, 1929, p. 70; V. Meyerhold, *Stati, písma, rechi, besedy*. Moscú, 1968, vol. 2, pp. 486-489.
4. El Instituto Central del Trabajo (Tsentralnyi institut trudá, TSIT), dirigido por Alekséi Gastev, venía a ser un laboratorio para el análisis de la "rotación rítmica del trabajo" y aspiraba a crear un hombre-máquina, un artista del trabajo. Entre sus miembros estaban el crítico Víktor Pertsov y el artista Aleksandr Týshler; cf. René Fueloep-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism: An Examination of Cultural Life in Soviet Russia*. Londres; Nueva York: Putnam, 1928; Nueva York: Harper, 1965, ed. rev., pp. 206-214.
5. A juzgar por el libro de Alekséi Gan, *Konstruktivizm*, p. 3; por un comunicado en *Ermitazh*, nº 13 (Moscú, 1922), p. 3, y por las propias declaraciones del grupo en el catálogo de esta exposición, p. 14.
6. Cf. Naum Gabo, *Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*. Londres: Lund Humphries; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957, p. 153.
7. V. Jazánova, *Sovetskaia arjitektura pervyj let Oktiabriá 1917–1925 gg*. Moscú, 1970, p. 196.
8. Ibíd.
9. *Výstavki sovétskogo izobrazítelnogo iskusstva*, vol. 1, 1917-32. Moscú, 1965, p. 132.
10. V. Jazánova (comp.), *Iz istorii sovétskoi arjitektury, 1926–1932. Dokumenty I materialy*. Moscú, 1970, p. 66.
11. *Pechát i revoliútsiya*, nº 4 (Moscú, 1924), pp. 120-129.

Publicación original en ruso: *I-ya Diskussiónaya výstavka obyedinéni aktívnogo revoliutsiónnogo iskusstva* [cat. expo]. Moscú, 1924. Reproducido íntegramente en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, pp. 313-318, versión de la que parte esta traducción.

Traducción parcial al alemán en Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 143-145.

Las notas de John Bowlt proceden de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp. 237-243 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Vida artística de Moscú
1924

D29

Alekséi Fiódorov-Davýdov

Vamos a dedicar este estudio de conjunto a las exposiciones celebradas en los dos últimos meses de la temporada artística que acaba de finalizar. En este tiempo se inauguraron las siguientes exposiciones: la dedicada a los trabajos del pintor alemán Vogeler, organizada por la Organización Internacional de Ayuda a los Combatientes de la Revolución; la 26ª de la Sociedad de Pintores rusos; *Calor-color*; la *Exposición de acuarelas y dibujos*, en la Galería Tsvetkóvskaya; la exposición de los trabajos de P. P. Falk y, por separado, las de A. V. Shevchenko, la *I Exposición-Debate de la Asociación de Arte Activo Revolucionario*, la Exposición *Patronazgo Cultural de los VJUTEMAS* (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica) y, finalmente, la *Exposición fotográfica*.

Junto a ellas, también se pueden citar la participación de Rusia en la Exposición internacional de Venecia, la inauguración del monumento al camarada Vorovski y la *Exposición Oriental*. No nos detendremos en esta última, porque, por una parte, no guarda relación directa alguna con la realidad pictórica del momento presente, y, por otra, porque exige un análisis más cuidadoso y detallado y esto difícilmente podemos hacerlo aquí, en el reducido espacio de este panorama artístico. De la misma manera, también deberá quedarse fuera de nuestro punto de mira la Exposición de Venecia, ya que las informaciones de que disponemos sobre las obras enviadas allí son poco interesantes y es prematuro hablar sobre su significación global.

De las citadas actividades artísticas, las más interesantes son sin duda: la *I Exposición-Debate* y la del *Patronazgo cultural de los VJUTEMAS*, así como la inauguración del monumento al camarada Vorovski.

Hay que alabar la exposición de Vogeler antes que nada por sus buenas intenciones, además de por su significación, más que artística, social. Vogeler, pintor alemán, uno de los miembros activos de la Organización Internacional de Ayuda a los Combatientes de la Revolución, cercano y claro simpatizante respecto a las posiciones de la Revolución Rusa. La exposición tuvo un fin filantrópico. Como artista, Vogeler pertenece a la escuela de dibujantes del norte de Alemania y sus aguafuertes son muy alabados por su marcado carácter épico y fantástico. Estos aguafuertes, por lo general, recuerdan ligeramente las conocidas ilustraciones para los cuentos de los hermanos Grimm o para el poema épico de Goethe, *El Zorro Reineke*. En lo estilístico, descubren en su autor un gran dominio de la técnica pictórica, aunque en los aguafuertes resulta algo superficial y queda lejos de expresar sus más ocultas posibilidades. Los cuadros expuestos en los últimos tiempos descubren una gran influencia pictórica de los iconos rusos, sobre todo los pertenecientes al siglo XVII, que se manifiesta no sólo en su colorido, sino, sobre todo, en sus temas místicos y simbólicos. Véanse por ejemplo *Futura madre, El nacimiento de un nuevo ser* o incluso *Vista del Kremlin*. En este último se expresa la originalidad de la fractura artística que en el pensamiento de este extranjero provocó la Revolución Rusa. También resulta muy interesante el uso que hace de los planos transparentes cubistas, así como de la ruptura de escenas para hacer una composición general de los acontecimientos ocurridos en distintos lugares, como se aprecia en su cuadro *Encaje*.

La *26ª Exposición de la Sociedad de Pintores Rusos* nos obligaba a recordar las 25 exposiciones anteriores, así como a identificar a la propia Sociedad con una 'Unión' pronunciada a media voz o con una especie de particular "patio de paso" para los pintores jóvenes que están comenzando su vida creativa. Con un contenido muy abigarrado, como siempre, algo que se explica por su propio carácter, predominó en ella lo social-realista en general y, en lo sustantivo, la pintura de género. En lo social, destaquemos *Mákovets* y *Asamblea*, de calidad algo superior a la media general. Sus seguidores siguen siendo los mismos de siempre, es decir, la pequeña burguesía y los intelectuales pequeño-burgueses. El renacimiento de la Sociedad en estos tiempos de la NEP es perfectamente lógica además de legítima. Se trata de un arte que trata de vivir los pocos días que le quedan, un arte apartidista, "ni caliente ni frío", la pintura de caballete *par excellence*. Lo mejor entre lo visto de esta corriente en la exposición pertenecía a los "viejos" (en sentido relativo): Vataguin, maestro en la representación de fieras, expuso unos dibujos en su estilo habitual y una maravillosa talla en madera, *Conejo*. También son más que aceptables sus tallas en madera de la mujer desnuda y del niño también desnudo. Con mayor expresividad y en particular estilo "litográfico" están realizados los dibujos de bailarinas de Engels. Podríamos destacar también a Moiséyev, que trabaja en la línea que ya marcaran A. Yákovlev, Golovin y otros. Pero, en resumen, todo lo visto de ellos no se sale del marco de lo más que habitual, de lo contemplado más de cien veces, de lo que pertenece a lo "antiguo" y que resulta tan poco necesario.

Si resucitó la Sociedad, ¿por qué no podía resucitar también "*La Sota de diamantes*" (vean mi artículo anterior)? Y tampoco sería extraño que resucitara "e*l mundo del Arte*". Naturalmente, también sigue entre los vivos el "*Salón de fumadores*". Mejor dicho, quien resucitó en esta demostración artística no fue "el mundo del Arte", sino su tradición, su ideología. Casi lo mismo que ocurre con el llamado "Teatro del Arte": sus maestros, apartados, lejanos, en el extranjero, mientras en Leningrado la nueva generación sigue trabajando para su país con algunas pocas cosas novedosas, pero por lo general continuando el espíritu de sus ancestros. Esto mismo es *Calor-Color*. De entre los "viejos": K. Bogayévski, Dobuzhinsky, Petrov-Vodkin y algunos más. El primero ocupó toda una sala con sus paisajes de un fabulismo arcaico, vulgares estereotipos pasados de moda hace tiempo. En ellos, sin embargo, aparecen ciertos rasgos novedosos: el romanticismo de las "sombrías tierras de Cimeria" ha sido sustituido por un romanticismo sentimental, y aquellas tonalidades que abusaban de los rojos-anaranjados de nuestros iconos se han transformado en una marchita gama azul-cenicienta, cercana al pastel, haciendo que estos paisajes se tornen "idílicos" y que nos traigan a la memoria a la "Pobre Liza[1]". De Petrov-Vodkin lo único que podríamos señalar estaría relacionado con su absolutamente indignante *Lenin en el ataúd*. La cabeza, enorme y desproporcionada en relación con el plano de fondo, parece aún más pálida (pálida, que no muerta) debido a su tamaño, y sobresale hacia el espectador; el ojo, cortante y afilado; el fragmento del tapiz rojo del interior del ataúd: todo ello contribuye a producir una sensación opresiva, intranquila, desagradable. Al margen de sus desaciertos técnicos, en lo ideológico el cuadro resulta completamente falso. De esta especie de reliquia viviente de Lenin se desprende como un tufo religioso al mismo tiempo sacrílego. Es un cuadro nítidamente mentiroso y mezquino e ideológicamente nocivo.

Sobre los otros artistas, sólo unas palabras. Los rasgos típicos del "mundo del arte" saltan a la vista: ese inevitable gusto por lo pasado, esa "mala literatura" tan peculiar y tan mundano-étnico-artística, ese sentido tan gráfico (no parecen cuadros, sino dibujos coloreados), ese estetismo tan exclusivo. A I. I. Sajárov le interesa el Medioevo (*El guardián*, *Ocaso*), aunque expone dos paisajes muy jugosos y veraces desde el punto de vista artístico. Y. Kamzolkin se somete por completo a Egipto y a la Biblia, que interpreta de un modo muy personal. De Dobuzhinsky no hay nada que decir. A. E. Miganodzhian se sumerge en el oriente musulmán. Hay otro que expone miniaturas en pergamino y hueso, etc., etc... Resumiendo, un panorama viejo, archiconocido. Todo muy bonito, muy bien dibujado, muy tragable, muy estético... y todo muy innecesario. "Los días pasados ya no vuelven". También aquí se nota la influencia del realismo (y, concedámoslo, del todo comprensible desde el punto de vista mundano-artístico-étnico). Ocurren con Y. Kamzolkin y sus *Labradores* y *En la cantera*. Admitamos que el labrador aparece convencionalmente desnudo y recuerda algo del "hombre y la esfinge"... ¡pero el tema es el tema! Se percibe como un deseo de aproximarse a la modernidad. Lo mismo pasa con I. Sokolov, aunque, dicho sea oportunamente, se trata de un grabador muy talentoso de nuestros días (*En la mina*, *La fábrica de briquetas*) y con varios más.

De la *Exposición de acuarelas y dibujos* sencillamente no me apetece decir nada. En parte, porque de dos de los tres que exponen, de Shevchenko y Falk, hablaremos algo más adelante, cuando abordemos sus muestras individuales, y el tercero de ellos, Nuremberg, no es nada original. Y en parte porque toda la exposición resultaba bastante pobre y presentada con excesivo e indolente desparpajo. Embriagados en su egolatría, los maestros de la nueva hornada piensan, quizá con demasiada ligereza, que el público acudirá pletórico de entusiasmo a esas exposiciones suyas de esbozos y todo tipo de croquis tan frecuentemente ocasionales, y que se sentirá totalmente engatusado con la posibilidad de familiarizarse de manera íntima con la evolución de estos maestros y de ver cómo han sido capaces de masticar y asimilar las influencias artísticas de la Europa occidental. ¿Quién de nosotros, críticos e historiadores del arte, osaría negar el enorme valor del material expuesto para el estudio de este u otro gran maestro del arte? Pero hay que decirlo: no se apresuren tanto, esperen aún un poco el momento en que alguien "se decida" a estudiarlos; no asperjen su intimidad sobre las cabezas del gran público, creyendo que todos estamos ansiosos por conocer "cómo vive y trabaja" fulano o mengano.

Las diversas exposiciones de las obras de A. V. Shevchenko y R. R. Falk han presentado a estos dos jóvenes maestros en toda su dimensión y en toda la trayectoria de su evolución artística, a lo que de manera preventiva han contribuido esos catálogos de sus obras cronológicamente ordenados. En esta crónica panorámica nuestra queremos hablar muy poco de las peculiaridades artísticas individuales de los dos. Eso es tarea de las monografías especializadas. Nosotros trataremos de establecer algo mucho más interesante desde nuestro punto de vista: sus rasgos comunes, esos que determinan su esencia social y el lugar que ocupan en la contemporaneidad. Los dos son unos típicos rusos post-impresionistas, sumergidos por completo en la especificidad de su maestría; pintores y nada más que pintores; auténticos formalistas de la cabeza a los

pies. El espíritu que embarga su obra es de un absoluto desprecio por la vida, de una completa ruptura con ella; en ellos, las funciones figurativas de la pintura desembocan por completo en las *natures mortes* en las que se acepta casi todo en un mismo plano: los paisajes y los autorretratos. Para ellos todo son cosas, objetos pasivos y muertos, interesantes tan sólo por sus aspectos artístico-formales. Pero al fin y al cabo los dos son grandes maestros, que no pueden quedarse satisfechos con lo que han conseguido de un plumazo después de convertirlo en verdadero estereotipo; así se explica esa búsqueda y esa perplejidad infinitas que les son tan propias, su extraordinaria receptividad hacia todas las nuevas corrientes artísticas[2]. Todo lo dicho se manifiesta de manera especial en Falk. En su exposición podemos familiarizarnos de golpe con toda la evolución sufrida por la pintura rusa en el primer cuarto de nuestro siglo. En *Abedul* (1906) con el impresionismo. *Paisaje de Crimea* (1908) se inspira en Aleksandr Golovin, incluso se siente a Ígor Grabar. Los años 1912-13 transcurren bajo la égida de Cézanne (*Retrato de familia*); luego viene Van Gogh; más adelante, de nuevo Cézanne y los cézannianos moscovitas (Konchalóvski); 1916-17 son años de cubismo, mientras que 1920-22 se haya ocupado completamente en resolver determinadas cuestiones de composición pictórica. Y no resulta sorprendente, lógicamente, que al final llegara en su ayuda este mismo neorrealismo que está en la cabeza de todos. Como también fue inevitable que se representara en una serie de autorretratos (años 1923-24).

Es, en líneas generales, la misma evolución que observamos en Shevchenko, sólo que este se muestra más simple y directo, ya que, en el mejor sentido de la palabra, fue cézanniano desde el mismo comienzo. Él nunca olvidó la temática y la confianza en lo representado. Es un fiel continuador de Cézanne, pues sus paisajes son tan azul cielo como los últimos del impresionista francés. Su cuadro, *Los hermanos Cyrano*, es casi una copia del *Carnaval* de Cézanne. En su propia esencia, Shevchenko también es romántico y, sólo le hizo falta sustituir el romanticismo y el tono fantástico de su *Niño durmiendo* (1911) por la pura temática realista de *Conversación* (1922), para desembocar finalmente, igual que Falk, en el realismo psicológico del retrato (los retratos del año 1924). También, naturalmente, se ensimismó en buscar una salida de aquel atolladero, y sus esfuerzos le condujeron, como a Falk, a imitar a los viejos maestros del retrato. Es lo que descubren sus últimos dibujos, sobre todo aquellos en los que busca la salida en la torpeza naíf del dibujo infantil (*En la calle, Invierno en Zubtzov*). Por supuesto, esta evolución hacia el realismo, entendida como mera imitación de los viejos maestros, debe ser valorada y considerada socialmente en idéntico plano que la evolución que observamos en *La Sota de diamantes* (Falk también cultiva ese tipo de realismo, como ya dije en mi artículo anterior).

Bastante interesante y demostrativa resultó ser la *Exposición fotográfica*. Aunque en ella se expusieron también los logros técnicos y productivos de la fotografía de estos últimos años, naturalmente la mayor atención se concentraba en la fotografía artística que, con todos los honores, aspira a conseguir la consideración de Arte. Y efectivamente, si hubiera que juzgar por los trabajos de D. P. Demútski (procedimiento bromo-aceite), Y. P. Eremín (el mismo), A. Karévich (papel bromuro), N. I. Svischiov-Paola (también papel bromuro) y algunos más, podríamos arriesgarnos a hablar de la fotografía como un arte más y de la gran significación que reviste especialmente en este momento, cuando asistimos a una más que evidente crisis de la pintura. Pero la Exposición nos descubre además el campo de posibilidades futuras de esta nueva rama creativa. Todo el valor artístico de la fotografía radica esencialmente en la vaguedad, en la desaparición de los contornos de los objetos, en una especie de bruma envolvente, que crea eso que se viene a denominar "estado de ánimo". Y es precisamente en el plano de esa transmisión del "estado de ánimo" como algo vagamente triste, poéticamente melancólico, donde quizá radique la cualidad artística de la fotografía. Todo lo demás queda fuera de sus límites.

Tras esta rápida panorámica podemos abordar la crítica de las dos últimas exposiciones —la del *Patronazgo Cultural de los VJUTEMAS* y la *I Exposición-Debate*—, que, desde mi punto de vista, son las más interesantes, ya que aquellas que comentamos en el panorama artístico anterior y el comienzo de este representan, en esencia, al arte del ayer, un arte que ya ha vivido sus días. Sin embargo, estas dos últimas exposiciones, firmadas en su mayor parte por la juventud artística proveniente de los VJUTEMAS, nos muestran ya los primeros destellos de lo que, *volens-nolens*, será el arte del mañana. Y ello nos obliga a tratarlos con una doble dosis de seriedad, además de permitirnos elaborar algunos pronósticos de futuro sobre la base del análisis de lo contemplado. Este futuro siempre lo hemos intuido, por una parte, como el resultado de un estrecho contacto del arte con la actividad productiva, como la entrada del arte en la producción y la creación en el seno de esta última de unos nuevos valores estéticos y, por otra, como consecuencia de la elaboración de un arte determinado que, en esencia, vendría a ser el arte de la nueva Rusia post-revolucionaria. Pues bien, he aquí que estas dos exposiciones firmadas por los alumnos de los VJUTEMAS nos descubren con sorprendente nitidez ambas tendencias.

La exposición *Patronazgo Cultural* es, ante todo, una exposición asociada al proceso productivo, mientras que la *I Exposición-Debate* es, por así decirlo, una exposición de arte "puro". Ciertamente, también existe arte "puro" en la primera y arte "productivo" en la segunda, pero en ambos casos están como fuera de su plato y completamente indefensos frente a la naturaleza predominante en cada una de ellas. La pintura está representada en la exposición de *Patronazgo Cultural* con los trabajos de los talleres de Falk, Mashkov, Udaltsova, Kardóvski y otros. Los temas son muy actuales (fábricas, obreros y demás) y la técnica es buena, pero se percibe una absoluta incompatibilidad entre el viejo idioma de las formas artísticas y los nuevos contenidos. Sin embargo, la parte "productiva" no transmite buenas sensaciones. Es patente que en ella ya no se advierte aquella vieja relación del formalismo estético con la industria artística, cuando el artista elaboraba el boceto y el artesano lo ejecutaba sin que uno u otro tan siquiera se conocieran personalmente. Ahora es el propio artista quien penetra en un proceso productivo que le gusta y conoce a fondo y donde él mismo crea por completo su obra en las condiciones que le impone dicho proceso. Esto es especialmente perceptible en la creación cerámica. La cerámica figurativa está desarrollando de manera precisa un estilo nuevo, una concepción diferente de lo representado, un aspecto interpretativo nuevo. Y al mismo tiempo que la escultura, como tal, camina paso a paso hacia lo constructivo y artístico, en el mejor sentido de estas dos palabras, se nos muestra la vajilla asociada al servicio del té, ante la cual aparecen completamente inermes en su excesivo formalismo todos los artículos fabricados en la Fábrica Estatal de Porcelana, tanto aquellos que se estilizan a la manera de la vieja porcelana, como los que se presentan como ejercicios suprematistas. Desintegración absoluta. Se trata en verdad de un nuevo estilo de vajilla, con su ponderada precisión, sencillez y tangibilidad, y con nuevos temas (fábricas, aeroplanos, etc.). No menos buenos y "sensatos" nos parecen los artículos salidos de la facultad del textil. Esta misma proximidad fáctica con el proceso productivo —que no es una mera reflexión teórica sobre el mismo— se manifestaba en el constructivismo. En él los proyectos de carteles, cubiertas de libro, escenarios teatrales, etc., eran entendidos como en esencia debían ser entendidos, con claridad y sencillez constructiva, con una ejecución fácil y barata, con una construcción racional. La cercanía a la vida real y efectiva se percibe en este "constructivismo práctico" —en contraposición con el "estético", con el que nuestros "izquierdistas" embelesan al público— que, dicho sea de paso, floreció con un colorido reventón en la *I Exposición-Debate*. Como no puedo detenerme en detalles sobre esto, me limitaré a destacar obras como *El teatro de verano del Ejército Rojo*, los carteles del Grupo infantil del Estadio Rojo y otras muchas más. En general, se percibe que aquí se está forjando una nueva industria artística, generando un estilo nuevo y original. Y termino señalando algo que resulta muy significativo desde el punto de vista ideológico: en la parte "productiva" de la exposición, sobre los objetos expuestos *no aparece el apellido de sus autores*.

Y ahora pasemos a la *I Exposición-Debate*. Sin duda, fue una exposición de debate, no sólo porque en ella participaran ocho grupos artísticos completamente diferentes, sino también porque la valoración de las obras expuestas, como brotes del arte futuro, puede ser realmente muy diferente. No obstante, trataremos de darla. Como ya hemos dicho, en la exposición se dejaron ver también los formalistas estéticos "de izquierda", pero utilizando unas formas tan absurdas y tan absolutamente incongruentes que sólo parecían testificar la muerte de esa variante constructivista. Lo único característico en ellos era la más completa imposibilidad fáctica de llevar a cabo sus proyectos: diseños de trajes, monumentos de 80 pisos y demás ejercicios teóricos.

Pero si dejamos de lado a los "constructivistas" y nos centramos en los pintores auténticos, hay que reconocer que suponen una grata novedad y que permiten pensar en una posibilidad de futuro de un nuevo arte. Nos estamos refiriendo a los grupos Ser (*Byt*), Grupo de los Tres y, en parte, los Concretistas. Los rasgos característicos de sus estilos pictóricos son: el realismo, el objetivismo, un particular "expresionismo urbanístico" y la profundidad de sus búsquedas formales. El grupo Ser parece dispuesto a resolver aquellas mismas tareas que se plantean los integrantes de la AJRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria), pero la diferencia entre ellos radica en que esta nueva juventud está educada en las tradiciones pictóricas y en que tratan de aplicar su ideología precisamente en sus procedimientos artísticos. Sus temas son extraordinariamente simples: I. Pápkov pinta *Familia*, *Noche*, *Paisaje*; K. Parjómenko: *Tetería*, *Lavandera*... Sus cuadros, con sus sombríos tonos ocre-verdosos y la pasión y el dinamismo que se perciben claramente tras su aparente calma externa, denotan una evidente influencia del expresionismo. Una mayor influencia de este expresionismo, si bien ahora de la mano de un auténtico realismo, se observa en los trabajos del Grupo de los Tres. Sin duda, se trata de un grupo muy homogéneo, hasta el punto de que lo que se diga sobre alguno de ellos resulta aplicable al resto. Sus cuadros rebosan movimiento; ni una sola figura permanece en reposo; cada forma en proceso de despliegue. Un rasgo muy característico del urbanismo.

Si se les contempla rápidamente, con una mirada vaga y somera, cada elemento volumétrico de sus cuadros parece desplegarse y hacerse ver enseguida desde cualquier lado, pero conservando al mismo tiempo una particular "planitud", un difuso carácter de silueta, en el momento de su exposición. Los artistas logran este efecto con la confrontación de las siluetas —a menudo en una sola figura, a veces en varias próximas entre sí— , con una luz modelada, con formas volumétricas, algo que se advierte muy especialmente en los trabajos de Pímenov. Goncharov, por su parte, transmite otros elementos del urbanismo expresionista: una percepción o apropiación inmediata de los rasgos sustantivos de las cosas, que lleva asociada una omisión de los detalles. En el cuadro de la muchacha, por ejemplo, baja una de sus manos por completo y a pesar de ello, mejor dicho, gracias a ello, el dinamismo que muestra la composición es extremadamente convincente.

El tercero del grupo expone el aguafuerte *Dos figuras*, que viene a ser, por decirlo así, como su tratado pictórico: un estudio del despliegue o el desarrollo de las formas espaciales en el plano. El óleo de Deineka muestra en general los mismos rasgos de sus dos compañeros. En todos ellos es más que evidente la influencia de Favorski, lo que alarma un poco, de la misma manera que alarma su particular expresionismo. Pero sería muy poco dialéctico pensar que tanto una influencia como la otra sólo pueden resultar negativas, que de ellas no puedan madurar los trazos de un nuevo arte. Sin dejar de insistir en mi impresión de que estos tres jóvenes artistas están anunciando el futuro, quisiera añadir tan sólo que en su arte son visibles esos rasgos del futuro, un futuro que yo denominaría realismo expresionista. Porque si bien no hay duda de que

esta nueva pintura será inevitablemente realista, sencilla, diáfana y ajena a todo tipo de misticismo, también es verdad que será profundamente urbana en su carácter, lo que la hará basarse en los aspectos positivos del expresionismo. Huyendo de su misticismo, se apropiará de su dinamismo interno, de esa transmisión del máximo de sensaciones con la mínima aplicación de medios, en una palabra, de todo eso que sale a la luz en la obra de Grosz. Otro rasgo positivo de estos jóvenes pintores radica, en nuestra opinión, en la profundidad de sus búsquedas formales. No es una desgracia que esto se lo haya transmitido Favorski.

Si nos mostramos contrarios al formalismo de los "izquierdistas" es porque sus búsquedas son meramente formales, privadas de todo contenido ideológico, de toda filosofía. Sin embargo, no es eso lo que percibimos en nuestra juventud. En su experimentación formal parten de una nueva aprehensión de las cosas y de sus funciones espaciales. Cuando pintan sus cuadros, el primer objetivo que se imponen sus mentes creativas es interpretar de manera completamente novedosa al hombre en su entorno. Y en esta nueva interpretación radica su filosofía, su gran tarea artística. El carácter revolucionario de un artista no consiste en que se empeñe a toda costa en representar a un obrero armado con su martillo, rechazando cualquier atisbo temático no revolucionario, sino en ver "de una nueva manera" esos antiguos contenidos, en percibirlos y transmitirlos de un modo novedoso.

Nuestra juventud proletaria está polarizada por una pasión incontenible por el estudio. Esa ansia positivista, ansia de conocimientos, parece que nunca fue tan fuerte como ahora. El materialismo del pensamiento se manifiesta en la aspiración de racionalizarlo todo. A veces esa impaciencia deriva en extremismo, como en los Proyeccionistas de esta misma exposición, cuyos trabajos recuerdan antes que nada al dibujo lineal y geométrico y en cuyo catálogo reza: *"El arte es la ciencia del sistema objetivo de organización de los materiales".*

Pero en las mejores de sus manifestaciones esta búsqueda ideológico-formal merece la más seria de las atenciones, pues conducen a unas curiosas analogías históricas con el *Quattrocento* italiano, cuyos artistas imprimieron la nueva ideología de una nueva clase en ascenso en su experimentación formal (la perspectiva, el escorzo, etc.), pero no en su temática, que continuó siendo la anterior.

La nueva juventud artística está comenzando ahora a interiorizar una nueva comprensión del mundo, una interpretación realista, materialista. Por todo ello es del todo natural que por el momento sólo se muestre interesada en algunas cosas, sólo, por decirlo de algún modo, en las naturalezas muertas (en el sentido más amplio de esta expresión). Pero cuando haya asimilado esta nueva comprensión e interpretación de las cosas, sin duda pasará a abordar temáticas sociales y psicológicas más complejas[3]. Por mucho que deseemos disponer ahora, ya, de un arte que refleje nuestra Revolución, debemos mostrar una redoblada cautela en dominar nuestras pretensiones, pues de no ser así nos arriesgamos a recibir a cambio un mero sucedáneo revolucionario. Precisamente esta exposición es un claro exponente de lo que decimos. En ella hemos visto unos trabajos bastante buenos, de un carácter, digamos, artístico-productivo, muy ajustados a los objetivos del momento. Entre ellos, el cuadro —casi un cartel por su formalización— de P. Williams (*Montaje O.D.V.F.*) y el trabajo de Merkúlov (*Rótulo para la 1 ª escuela caballerista*) y una insignia para ese organismo. Pero lo interesante es que cuando el mismo Merkúlov intentó servir a la Revolución, no ya de una manera "productivista", sino tratando de representarla a lo *grand art*, creó una obra tan absolutamente falsaria como *Caballería roja*. Es falsa en el sentido de que es hurra-patriótica[4]: así que juzguen ustedes hasta qué punto se puede hablar de "revolucionaria".

Se trata, naturalmente, de cuestiones discutibles y sólo se resolverán con la actividad artística real del futuro. Por el momento sólo podemos constatar lo agradable que resulta que el trabajo de nuestra juventud artística, tanto en el campo del arte asociado al proceso productivo como del arte puro, genere ciertas esperanzas de una salida airosa a la crisis artística de nuestros días.

Y terminamos nuestra panorámica artística con el monumento erigido en memoria del camarada Vorovski. Sin duda, estamos ante uno de los mejores monumentos levantados durante estos años revolucionarios. Además de estar bien ejecutado, su emplazamiento entre edificios de muchas alturas está bien escogido. Gracias a esta circunstancia, el monumento no produce esa impresión de oportunismo urbanístico que transmiten siempre las estatuas erigidas en las plazas. El impresionismo de su interpretación también se corresponde por completo con lo que se deseaba representar: la fuerza expresiva de un orador y un combatiente revolucionario. Creemos que, precisamente con estos monumentos escultóricos, vivos y dinámicos en su interpretación del entorno urbano —contraponiéndolos a los edificios del entorno y no ubicándolos en el centro de las plazas— es como debemos honrar la memoria de nuestros ilustres personajes, al lado de esos otros monumentos grandiosos, que ya no son escultóricos, sino arquitectónicos, que ensalzan nuestros gloriosos acontecimientos revolucionarios.

1. Relato sentimental escrito por Nikolái Mijáilovich Karamzin en 1792 [N. del T.].
2. Por desgracia, por circunstancias técnicas, nos vemos privados de la posibilidad de reproducir aquí los trabajos de los camaradas Falk y Shevchenko, lo que hubiera supuesto la prueba más evidente de las reflexiones que expresamos arriba acerca de su creatividad.
3. Naturalmente, estas experimentaciones formales se diferencian radicalmente del formalismo de antaño. Entonces creció sobre un suelo que estaba alejado de la vida. Ahora, en cambio, se trata de una auténtica aspiración a dotarse de un nuevo idioma para expresar una nueva ideología.
4. Falso patriotismo [N. del Ed.].

Publicación original en ruso: Fiódorov-Davýdov, Alekséi, "Judózhestvennaya zhizn Moskvý", *Pechát i revoliútsiya*, nº 4 (julio-agosto 1924), pp. 120-129. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 339-342.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

La Plataforma de la OST
1924

D30

OST

La Asociación de Pintores de Caballete (OST) y La Brigada de Artistas (IZOBRIGADA) (1925-1932). Una introducción

Hubertus Gassner y Eckhardt Gillen

La *1ª Exposición-Debate de las Asociaciones del Arte Activo y Revolucionario*, que fue inaugurada el 11 de mayo de 1924, ofreció por vez primera a los grupos de titulados y estudiantes de los Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica (VJUTEMAS) que competían entre sí la oportunidad de debatir sus tesis, como indica el propio nombre de la exposición, y de documentar su praxis artística. La crítica contemporánea consideró que la importancia de esta exposición radicaba fundamentalmente en el "retorno a la pintura sobre lienzo después de haber sido boicoteada durante mucho tiempo... Esta exposición representa una importante fase de desarrollo, hay que valorarla muy positivamente porque la pintura muestra una tendencia que se aparta de la abstracción carente de objeto para encaminarse hacia la representatividad, al género contemporáneo".

Esencialmente eran dos las agrupaciones enfrentadas: los seguidores del constructivismo se presentaron reunidos en tres grupos, llamados "Los constructivistas" (V. Stenberg, Medunetski, G. Stenberg), "El primer grupo de trabajo de los constructivistas" (A. Gan y otros) y "La primera organización trabajadora de los artistas" (G. Aleksándrov y otros). Los representantes de una nueva pintura sobre lienzo también estaban organizados en tres grupos: "Metod (proyeccionistas)" (S. Luchíshkin, S. Nikrítin, M. Plaskin, K. Redko, N. Triáskin, A. Týshler), "Los concretistas" (P. Williams, B. Vólkov, K. Viálov, V. Liúshin, I. Merkúlov) y "La asociación de los tres" (A. Goncharov, A. Deineka, Y. Pímenov). Estos tres grupos se unieron a finales de 1924, dando lugar a la Asociación de Pintores de Caballete (OST). El nombre con que se bautizó esta asociación suponía una declaración programática en favor de la pintura sobre lienzo que iba en contra de la posición apodíctica anti-arte de los constructivistas.

"Se ha pintado el último cuadro" fue el título de una conferencia que dio N. Tarabukin en agosto de 1921[1] en el Instituto de Cultura Artística (INJUK). ¿Cómo se había llegado a esta negación absoluta de la pintura tradicional sobre lienzo?

En torno a 1929 dos tendencias fundamentales definían la vanguardia rusa:
1. El suprematismo de Malévich, que no trataba de cosas ni de objetos sino que pretendía "extraer el color de la mezcla pictórica para convertirlo en una unidad autónoma"[2].
2. La evolución de Tatlin, desde los relieves tridimensionales, compuestos por diversos materiales (desde 1913), y "contrarrelieves", hacia su teoría de una "cultura de los materiales", con la que quiere demostrar "que las formas estéticas más elevadas son también las formas económicas más elevadas. El arte consiste en trabajar en la configuración del material en ese sentido"[3].

Mientras el grupo de los "suprematistas moscovitas", entre los que destacan Malévich, Udaltsova y Klyun como maestros de algunos futuros miembros de la OST, se aferraba[4] al "stankovismo"[5], el constructivismo derivado de Tatlin y Ródchenko reivindicaba que los artistas "tenían que pasar a la creación de una nueva vida; en concreto, a la producción de cosas nuevas de la cultura material"[6].

En la denominada "fase de laboratorio" del arte soviético la teoría del "veschízm" (literalmente: cosismo), cuyo rastro todavía se puede detectar en el manifiesto de los "concretistas" de 1924, estuvo en el centro de todos los debates del INJUK hasta comienzos de 1921. Toda obra de arte era declarada "cosa" en analogía con la producción material, y el artista se denominaba "artesano artista".

De acuerdo con su pretensión revolucionaria de superar la separación entre vida y arte y de privar al arte de su carácter elitista mediante su integración en la producción material, en el año 1921 los constructivistas dieron un paso más: el artesano artista debía convertirse en un "ingeniero artista" encargado de "trasladar los fundamentos sanos de la pintura, como son el color, la línea, la superficie ... desde la esfera de la actividad especulativa (cuadro) al ámbito del hecho real, de la construcción práctica". La pintura sobre lienzo se consideraba un producto de la antigua sociedad "impregnada del idealismo más reaccionario"[7]. A. Gan (autor del manifiesto del "Primer grupo de trabajo de los constructivistas" en el catálogo de la *1ª Exposición-Debate* de 1924) anunciaba: "el arte está indisolublemente unido a la teología, la metafísica y la mística... ¡Muerte al arte!".

Los constructivistas se sometieron rigurosamente a la exigencia del momento de "encontrar el camino hacia el hecho real". "No reflejar, no representar y no interpretar la realidad sino construir realmente y expresar las tareas que componen el plan de la nueva clase que obra activamente, el proletariado....". La fórmula de Lenin "poder soviético... + técnica americana y organización de los trusts... = socialismo"[8], y el lema de A. K. Gástev (fundador del Instituto Central del Trabajo en 1920 en Moscú): "tomemos la tempestad de la revolución en Rusia, unámosla con el pulso de la vida americana y hagamos nuestro trabajo como un cronómetro"[9] documentan la importancia que se daba entonces a la técnica como palanca material para el progreso social.

A esta fetichización de la técnica contribuyó también una teoría social influida por A. Bogdánov (el teórico más importante del Proletkult y autor de una doctrina organizativa universal, la "tectología"), de la que se apropiaron los constructivistas: la técnica se separa de la dialéctica de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción, y de este modo se independiza, convirtiéndose en la única fuerza impulsora del progreso social.

N. Bujárin, discípulo de Bogdánov, reduce la fuerza productiva social a la técnica en su *Teoría del materialismo histórico*, publicada a comienzos de los años 20[10].

La exigencia de A. Gan de "¡Muerte al arte!" se basa en la tesis de Bogdánov de que el arte es la compensación de una técnica deficiente, y por eso el moderno desarrollo técnico lo convierte en algo superfluo. Esta opinión de los constructivistas tuvo como consecuencia una absolutización de los aspectos técnicos del proceso de producción artística y, finalmente, la equiparación de la producción artística con el trabajo material. La "constructividad útil" deberá ser un criterio importante de la futura práctica artística, orientada a la producción. El artista tenía que poner sus capacidades específicas al servicio de la "constitución de la vida": "La necesidad de dibujar un bosque hermoso es reemplazada por el cuidado de un bello bosque real; el deseo de modelar una figura humana hermosa cede paso a la creación social de un cuerpo bello"[11].

El atraso que experimentaba el desarrollo industrial, pero también la dogmática salida a escena de los constructivistas, que empezaron a autodenominarse "trabajadores de la producción" (Proizvódstvenniki), puso en marcha un contramovimiento que abogaba por el retorno a la pintura de caballete, y que en 1925, el año de la primera exposición de la OST, hizo que los constructivistas ya no lograran imponer su exigencia de transformar los VJUTEMAS en una mera escuela politécnica. La reorganización de los VJUTEMAS, intensamente debatida, y el cambio de nombre por el de VJUTEIN [Instituto Superior de Arte y Técnica], desembocó en 1926 en la revalorización de la facultad de pintura, que ahora, por "encargo social" de la clase, debía formar "especialistas" en las disciplinas de pintura monumental, artes gráficas publicísticas, pintura sobre lienzo, etc... La gran atención que despertaron, tanto entre el público como dentro de los VJUTEMAS, los alumnos de algunos representantes del estankovismo "puro" (los posteriores miembros de la OST) en la *1ª Exposición-Debate* llevaron a los constructivistas organizados en el Frente Artístico de Izquierdas (LEF) a reflexionar sobre sus reivindicaciones máximas. Arvátov afirmó entonces que los críticos del constructivismo habían sido víctimas de un malentendido, al entender la "lucha despiadada de los artistas de la producción contra el arte de caballete, es decir, contra la forma burguesa del arte representativo, contra la forma contemplativa y pagada de sí misma, como una lucha contra el arte representativo en general"[12]. En lugar de la configuración directa del entorno material, la nueva táctica se llama ahora: sustitución de la técnica por la psicotécnica. El ingeniero artista se convierte finalmente en "psicoconstructor"[13] que, con ayuda de un arte de agitación utilitario-representativo, debía influir sobre el espectador, incitando a la acción. Las fuerzas moderadas se dieron cuenta a tiempo de que uno no "puede, como hacen algunos grupos de artistas que padecen la "enfermedad infantil del radicalismo de izquierdas", cerrar los ojos ante cada aparición del arte de la pintura sobre lienzo y considerarla por eso como inexistente. Hay que ser dialéctico y tener en cuenta los hechos [...] Algunos elementos del arte de caballete, no del "pintoresco", del "ilusorio", del surgido en el aislamiento del taller, sino del constructivo, el constituyente, el monumental-propagandista, se incorporarán sin duda a los nuevos objetivos artísticos, y por eso es imprescindible utilizarlos en la escuela".

El programa de los artistas de la OST coincidía en este punto con la vanguardia de izquierdas. Abogaban por una pintura moderna, constructiva. Se distanciaban rotundamente de la pintura de género psicologizante de la AJRR. Artistas como Deineka y Pímenov dedicaron gran parte de su trabajo a las artes gráficas agitadoras "publicísticas", destinadas a revistas y carteles. Deineka y Dobrokovski ingresaron en la asociación de constructivistas OKTYABR, fundada en 1928. Luchíshkin, miembro fundador de la OST, reconoció que esta asociación estaba muy próxima a los constructivistas del LEF. Su ideólogo había sido Mayakovski. "Siempre hemos discutido con la AJRR"[14].

No obstante, la OST, que en algunos momentos tuvo más de 40 miembros, era un grupo extremadamente heterogéneo desde un punto de vista artístico e ideológico. A continuación expondremos algunas observaciones referentes a las tres agrupaciones que se presentaron en la *1ª Exposición-Debate* de 1924 a partir de las que surgió la OST a finales de 1924.

Los miembros del grupo "Metod" (S. Luchíshkin, S. Nikrítin, M. Plaskin, K. Redko, N. Triáskin, A. Týshler y, en la periferia del grupo, unido por lazos de amistad, A. Labás) se reunieron por vez primera en 1922 como círculo informal de titulados y estudiantes de los VJUTEMAS en torno al iniciador y teórico del grupo A. Nikrítin. Este había fundado ese mismo año lo que entonces se denominaba un "teatro de la proyección" ("Moskóvski proektsiónni Teatr") junto con estudiantes interesados en el teatro, entre ellos los posteriores miembros de la OST S. Luchíshkin y P. Williams. El nombre procedía de la teoría del "proyeccionismo", que estaba surgiendo en aquel momento y en cuyo desarrollo trabajaba entonces, teórica y experimentalmente, Nikrítin junto con sus amigos. Las tesis más importantes se incorporaron, abreviadas a modo de lemas, en la declaración del grupo, redactada probablemente por Nikrítin y recogida en el catálogo de la *1ª Exposición-Debate*. De acuerdo con esta teoría, el artista no es productor de los objetos del arte y la vida cotidiana, sino tan sólo el creador de sus proyecciones, es decir, de ideas, concepciones, planes y experimentos; creador únicamente de los métodos mismos sobre cuyo fundamento se elaboran los objetos de millones de personas...". Los paralelismos entre esta declaración y los programas de los constructivistas y artistas de la producción resultan desconcertantes: "La producción industrial regula las relaciones sociales" (1ª tesis). Ahora bien, para ellos el artista no es "un productor de objetos de consumo (armario, cuadros) sino (de las proyecciones) del método de la organización material" (5ª tesis). El momento especulativo que rechazaban los artistas de la producción funcionalistas conserva su relevancia: el artista "es el inventor de nuevos sistemas de cosas y trabajos con significado objetivo" (3ª tesis). De acuerdo con la fe en la ciencia, propia de la época, se hacía hincapié en el sistema, el método y la cientificidad. En este sentido, resulta significativo que los proyeccionistas se refirieran a sí mismos como grupo "Metod" en el catálogo de la *1ª Exposición-Debate*.

Malévich, a cuyas conferencias en el "Club Cézanne" de los VJUTEMAS habían asistido algunos de los proyeccionistas, también se sentía "como un inventor, similar a los ingenieros y científicos que desarrollan nuevas máquinas y aparatos y construyen instalaciones sin equivalente alguno en la naturaleza"[15]. En la era de la técnica y la ciencia, de los automóviles y de la aeronáutica, también declara implacablemente la guerra "a la estética, ese falaz concepto sentimental" con su "Arte Nuevo"[16]. K. Redko anota en su diario el 18.11.1920: "ayer Malévich habló en una conferencia que dio en el Club Cézanne sobre la nueva definición del artista, que debe ocuparse de la invención de formas nuevas que cambiarán y perfeccionarán nuestra vida, pero que no transmitirán como mera copia la forma ideada por las ingenierías, como ha ocurrido antes y ocurre ahora..."[17]. Los proyeccionistas no escaparon al peligro de establecer una analogía pseudocientífica e ingenua entre arte y técnica. El crítico de arte A. Fiódorov-Davýdov escribía al respecto en el catálogo de una exposición dedicada a K. Redko: "En el ámbito de la pintura de caballete el ingenierismo sólo podía consistir en una estilización de formas maquinales. Los intentos de representar fórmulas abstractas y fenómenos energéticos mediante formas visuales han desembocado en composiciones utópico-abstractas. Como es natural, los artistas empezaron a trabajar con los problemas de la mecánica y la óptica como profanos y se esforzaron por representar al ser humano y su correlación con el mundo exterior en forma de complicados mecanismos y máquinas"[18].

Las ideas del Proletkult acerca de la fusión del trabajador con el ritmo, la organización y la estricta regularidad de la máquina se incorporaron al trabajo teatral "proyeccionista" de Nikrítin. Probablemente existieron fecundos contactos con el Teatro Meyerhold[19]. En esa misma época (1921-22) Meyerhold desarrollaba la biomecánica. En su conferencia *El actor del futuro y la biomecánica* (1922) Meyerhold emplea casi las mismas expresiones que el manifiesto proyeccionista de 1924: "en el arte siempre tenemos que vérnoslas con la organización del material (¡cf. 6ª tesis!). El constructivismo exigía que el artista fuera también ingeniero. El arte tiene que estar basado en fundamentos científicos..."[20]. Para el actor, la organización del material significa la organización de su propio cuerpo de acuerdo con las leyes científicas de la biomecánica. "El taylorismo es tan propio del trabajo de actor como de cualquier otro tipo de trabajo que tenga el afán de producir al máximo"[21].

Nikrítin y sus amigos renunciaron en su "teatro de la proyección" a toda "reproducción" de la realidad mediante palabras, gestos o actos de forma más radical aún que la compañía de Meyerhold. Su primera función teatral, representada en 1922 en la Casa de la Prensa, llevaba por título *Tragedia A. O. U.* porque en lugar de palabras o frases completas sólo se entonaban las vocales a, o, u, e, i acompañadas de gestos abstractos[22]. El vestuario constructivista y la escenografía fueron creados por N. Triáskin (discípulo de Tatlin) cuyas "configuraciones materiales" se pudieron contemplar en la *1ª Exposición-Debate*.

Con la síntesis de onomatopeyas, vestuario y escenografía demostrada sobre el escenario se debía ensayar modélicamente la futura unidad de trabajo, arte y teatro en el nivel en principio abstracto del arte. La belleza abstracta del trabajo rítmico y organizado debía ser entendida por los trabajadores como la belleza del movimiento por antonomasia. Tras la malograda segunda representación, un espectáculo futurista de Mariengof, Nikrítin tuvo la posibilidad, invitado por A. Gástev (director del Instituto Central del Trabajo de Moscú), de probar a nivel práctico su teoría en forma de ilustración teatral de los principios de la Organización Científica del Trabajo (NOT, Naúchnaya Organizátsiya Trudá) divulgados por Gástev. Dirigidos al principio por S. Luchíshkin, algunos de los antiguos proyeccionistas produjeron "gimnasia de la producción" para la implantación de la NOT hasta más o menos el año 1930[23]. La ambivalencia de semejante actividad, que debía seguir la tendencia a transformar "el proletariado en un autómata social"[24], caracteriza la fase de laboratorio abstracta de los posteriores miembros de la OST en su conjunto, sus fluctuaciones entre dibujos de planos geométricos en el sentido de un arte totalmente asimilado por la ciencia y la misión social de crear cuadros de caballete utilitario-reproductivos que debían influir sobre el espectador incitando a la acción.

K. Redko fue el más radical a la hora de formular y poner en práctica el sometimiento del arte a la ciencia. Sus diarios documentan su reflexión sobre las condiciones de la producción artística, transformadas drásticamente por la moderna imagen del mundo de las ciencias naturales: "dominan la física, la mecánica y la química, se habla de la teoría de la relatividad de Einstein. En Occidente es la técnica, cuyos ritmos mecánicos devoran y someten todas las antiguas formas"[25]. Los pintores afrontaban la necesidad de refundar por completo su arte. El objeto de sus investigaciones teóricas y artísticas era "el espacio y el tiempo como sensación físico-mental" que se podía "reducir a la fuerza de la electricidad" (Redko, 1921). Los artistas "se pasan a la ciencia"[26], cuyos métodos eran considerados como el único fundamento vinculante para la comprensión de un mundo finito, analizable y dominable a través de la técnica. El arte ya no tenía que ser producción ideológica desde una perspectiva utópica, compensación de unas condiciones de vida deficientes, sino, tal como aparece formulado en el manifiesto de los proyeccionistas, "la ciencia del sistema objetivo de la organización material". En este punto coincidían con los constructivistas.

El artista adquiría, en primer lugar, un "conocimiento exacto" (Redko) sobre la esencia y la "economía" de la forma mediante el análisis de sus elementos representativos, la línea, la materialidad del color, la matemática de la distribución de las superficies, etc. La pintura, en cierto modo, volvía en sí al reflejar sus medios configuradores. Pero

el artista no tenía intención de limitarse al análisis de la forma satisfecho de sí mismo. Redko anota en su diario el 9.11.1920: "lo que en mi trabajo otros ven como una descomposición acorde con los principios investigados del cubismo, etc., para mí es el principio sintético de una unión orgánica construida con ayuda de una forma"[27]. En lugar de reproducir fenómenos aislados recurriendo a la ilusión, el artista quería crear una "síntesis" gráfica en la que se revelaran las leyes del mundo. En calidad de "científico", el artista ya no se conformaba con desempeñar un papel marginal en la nueva sociedad. Reivindicaba como suya la tarea de hacer comprensibles las leyes de las ciencias naturales, que consideraba determinantes de la vida social. "La progresividad en la pintura" significaba para Redko, por ejemplo, el control artístico de la luz que "llena el espacio con formas basadas en la electricidad, la radiología y otras formas de excitación"[28].

Redko toma el concepto de excitación de Malévich y Kandinski, pero lo emplea como término de las ciencias positivas en contraposición a una fundamentación en la intuición (Malévich) o en las vibraciones sensitivas (Kandinski).

Ahora bien, los cuadros que pinta Redko en ese período (*Dinamita*, *Luz y sombra en simetría*, *Electroorganismo* (serie), *Velocidad*, *Tiempo*, *Dinámica de forma y color*, *La dinámica del punto focal*, *Suprematismo. Construcción de planos oblicuos*, *Color y movimiento en la construcción monumental*, etc...) no están al nivel de sus pretensiones científicas universales. El pintor, que, como científico, quiere hacer accesibles "al entendimiento intelectual" las leyes del movimiento de la materia y de la sociedad, no se da cuenta de que con esta pretensión se sumerge en la contradicción entre teoría conceptual y contemplación sensorial. Su fracaso en esta tarea de mediación lo llevó a abandonar por completo su concepción de la pintura no figurativa. A partir de 1923 se dedicó a pintar líricos paisajes, retratos y bodegones.

A. Labás que, a pesar de sus contactos personales no se sentía directamente integrado en el grupo de los proyeccionistas, también intentó dotar de fundamento científico a su pintura. En calidad de asistente del catedrático Fiódorov, Labás abordó problemas de la teoría del color en el laboratorio de física de los VJUTEMAS en el que también trabajaron Toot y Klutsis entre otros.

Uno de los objetivos de este grupo de investigación era encontrar las leyes objetivas de la mezcla óptica y mecánica de los colores[29]. Vinculadas a esta actividad analítica surgieron en torno a 1921-22 "composiciones cromáticas abstractas". Los cuadros de Labás contraponían la representación de "sensaciones" a la "plasticidad del antiguo" arte en el sentido formulado por Malévich[30]. Es decir, Labás no trata de pintar un avión, un tren o un coche en medio del tráfico rodado sino de reproducir, por ejemplo, las sensaciones que experimentan las personas que van en avión o en tren. Labás no muestra el aspecto externo del fuselaje de un avión o de un vagón de tren, sino que hace que sus diminutas partículas, imaginadas mediante una aplicación extremadamente sutil del color, centelleen por un instante, dejando en la memoria su huella, la sensación de estar suspendido en la transparente cabina de un avión o la impresión de un tren que atraviesa veloz el paisaje. Labás: "Me interesan la dinámica, el ritmo, el movimiento de la vida contemporánea, por eso utilizo temas como la ciudad, el viaje en avión... En general hemos representado lo que hemos experimentado"[31]. La realidad de los objetos, de las cosas que nos rodean no interesa a Labás. Lo que le resulta estimulante es la configuración de la percepción disociada propia del habitante de la gran ciudad. Para él la verdadera realidad es un complejo de impresiones sensoriales, de sensaciones de velocidad, espacio, etc. Esta opinión de Labás está muy próxima a la definición de E. Mach de la realidad como "complejo de sensaciones"[32]. A finales de los años 20 ese abandono del fundamento estricto de la posibilidad de reconocer una realidad objetiva existente con independencia del sujeto era considerado por la crítica de arte como la herejía del subjetivismo y el formalismo (también fueron atacados, entre otros, los cuadros "surrealistas" de A. Týshler, que pertenecía al grupo de los proyeccionistas).

En este contexto también hay que hablar de otro artista que se incorporó más tarde a la OST, aunque no cabe incluirlo en el círculo más específico de los proyeccionistas; se trata de I. Kudriáshev , un alumno de Malévich. En un texto suyo que recuerda a Redko dice lo siguiente: "la pintura, tal como se presenta en mis obras, hace ya mucho que dejó de ser una construcción abstracta meramente formal para convertirse en la expresión realista de la percepción actual del espacio. El espacio, la circunferencia de la tierra, la densidad y la luz en calidad de realidades materiales se han convertido en lo nuevo que hoy en día puede mostrar el arte espacial". A partir de modelos físicos y científicos del universo Kudriáshev se afanaba en lograr efectos cósmicos cromáticos y espaciales con cuadros como *Construcción de movimiento rectilíneo*, *Construcción de movimiento curvo*, *Luminiscencia*, *Trayectoria de la tierra en torno al sol*, etc. También se sabe que se interesó por las investigaciones sobre el cosmos y la construcción de cohetes de K. Tsiolkovski, para el que su padre había construido maquetas de madera. V. Liúshin, miembro de los concretistas y más tarde de la OST, confeccionó en 1922 la maqueta de una "estación para el tráfico interplanetario".

Nikrítin, Redko, Labás y Viálov formaban parte del taller de Kandinski, del que pasó a hacerse cargo D. Shtérenberg, futuro director de la OST, cuando Kandinski se incorporó a la Bauhaus en Weimar. Aparte de Malévich (Klyun, Kudriáshev), Ékster (Týshler) y Udaltsova (Luchíshkin) también desempeñaron un papel entre los maestros de los posteriores miembros de la OST en e los VJUTEMAS algunos representantes del "cézannismo moscovita" que se consideraban a sí mismos divulgadores de las últimas escuelas de pintura francesas: además de Shtérenberg destacan, entre otros, Konchalovski (Williams), Mashkov (Merkúlov) y Lentúlov (Viálov). Aparte de la influencia sobre sus alumnos directos (Deineka, Goncharov, Pímenov; presentes en la *1ª Exposición-Debate* como "Grupo de los Tres") el xilograbador V. Favorski ejerció una influencia considerable sobre casi todos los futuros miembros de la OST a través de sus lecciones teóricas ("Introducción a la teoría de las artes espaciales" y "Teoría de la composición y teoría de las artes gráficas") que impartió en los VJUTEMAS a partir de 1924. El origen del carácter "fotográfico" y la "perspectiva cinética", que los críticos de arte destacarán como rasgos característicos de muchas obras de los miembros de la OST, se puede retrotraer a la teoría de la composición de Favorski: "El principio de la composición [...] consiste en entender el movimiento y el tiempo como simultaneidad. Sin esa capacidad [...] no es posible la representación del espacio"[33]. Frente a la composición tendente al aislamiento estático del cuadro de caballete tradicional (a la que se aferraban los pintores conservadores de la AJRR), defendía una teoría de la composición que concebía el cuadro como un "montaje abierto" de constructos formales. "El cine o el fotomontaje son una forma extrema de la representación constructiva en la que el movimiento rítmico de la cámara puede modelar la figura y esbozar el espacio[34]. En el cuadro de caballete "el tiempo se ata en un nudo, por así decirlo"[35], mediante la unión de puntos de vista opuestos, mediante la representación simultánea de diferentes fases del movimiento. El cuadro de K. Viálov *Cine. Eisenstein y Tissé trabajando* muestra la forma directa en que los pintores de la OST intentaron a veces traducir el movimiento del cine al medio de la pintura al óleo. Esta obra reúne simultáneamente la producción (Eisenstein y el cámara Tissé en pleno rodaje), la recepción (el público en el cine) y la obra misma (una escena de la película *El acorazado Potemkin*).

Deineka, Goncharov y Pímenov, alumnos del ilustrador de libros Favorski, constituyen el núcleo de la tendencia "publicística" dentro de la OST, muy alabada pero también criticada en los debates sobre el estilo y el método de un nuevo arte proletario. No hay que pasar por alto la importancia de esta tendencia para el arte de agitación soviético (carteles, dibujos para revistas satíricas, etc.).

En este contexto tampoco hay que olvidar la influencia de la *1ª Exposición general de arte alemán*, que se pudo contemplar en Moscú y Leningrado en 1924-25 y en la que, además de los expresionistas, fueron los veristas (O. Griebel, G. Grosz, O. Dix y R. Schlichter, entre otros) quienes causaron gran sensación entre los artistas soviéticos. A. Lunacharski escribió lo siguiente en una reseña de la exposición: "Pero estos "veristas" alemanes no se quedan en la mera copia de la realidad [...]. Los elementos de la realidad se combinan de tal manera que el cuadro expresa de forma extremadamente marcada lo que el artista considera que es su deber decir. [...] No cabe duda de que el artista ruso puede aprender algo de esta exposición. [...] El artista alemán ha superado a casi todos nuestros artistas en su camino hacia la comprensión intelectual de la revolución, hacia la creación de un arte revolucionario [...]". Las huellas de la confrontación con el verismo no sólo se detectan en la obra de Pímenov sino también en la obra de los artistas que se presentaron como "concretistas" en la *1ª Exposición-Debate* (Williams, Viálov, Liúshin y Merkúlov entre otros).

A diferencia del grupo publicístico, la tendencia "pictórica" dentro de la OST, educada en el cubismo y el "colorismo" francés y marcada en buena medida por la influencia de su maestro D. Shtérenberg —que fue presidente de la sociedad hasta la escisión de la OST en 1931—, se ocupaba sobre todo de problemas inmanentes al cuadro, como la textura (factura), el color, etc.[36] En un informe de situación publicado por Shtérenberg en la *Kunstblatt* de P. Westheim con motivo de la exposición de arte soviético inaugurada en Berlín en 1922, el autor decía acerca de su método de trabajo: "en mi pintura de caballete fui el primero en estructurar la superficie a partir de los contrastes de factura, configurando cuidadosamente los objetos mediante los materiales que les corresponden"[37]. Con estos "contrastes en la elaboración de la superficie", "la estructura del cuadro" se ve determinada "por fundamentos enteramente pictóricos"[38], que no definen el color como coloración de construcciones lineales sino como material sensorial-táctil con valor propio (cf. D 165, 177). Con motivo de una retrospectiva dedicada a Shtérenberg en el año 1927, Fiódorov-Davýdov escribía: "Ahora el espacio no se reproduce sino que se interpreta. [...] El color se ha convertido en material cromático. El artista lo trabaja como trabaja su material cualquier otro artesano. [...] Al pintar un bodegón, el artista se entrega a la reproducción del brillo del mantel de hule, la blandura del pastel, las fibras de la madera [...]. Pero dado que el artista no representa mediante la ilusión visual sino de acuerdo con un conocimiento lógico y, que el material no es sólo un medio sino que también tiene una cierta realidad que hay que organizar, la textura (factura) supone, en igual medida, el trabajo de las características del propio material y "la representación" de la textura de objetos reales".

Durante los años 20 esta retirada a problemas de la pintura "pura" y la preferencia por los bodegones frente a los temas "soviéticos" fue convirtiéndose cada vez más en objeto de la crítica de arte, que finalmente consiguió, con la presión ejercida por el NARKOMPROS y por la fracción comunista de la AJR , aislar al grupo de los denominados "seguidores de derechas" reunidos en torno a Shtérenberg frente a los publicistas artísticos considerados como "simpatizantes" (los denominados "seguidores de izquierdas") reunidos en torno a Pímenov, Luchíshkin y otros. Un enfrentamiento ejemplar con la AJR precedió a la escisión de la OST que culminó en febrero de 1931. El grupo de los 20 (antigua OST), bajo la dirección de Shtérenberg, y el grupo de los 14, bajo la dirección de Luchíshkin, que se autodenominó IZOBRIGADA (Brigada de Artistas) y tenía como objetivo realizar trabajo artístico en la base productiva, se hicieron miembros de la Federación de Asociaciones de Artistas Soviéticos (FOSJ) como dos asociaciones de artistas independientes.

Las discusiones ejemplares con el "misticismo", la "melancolía enfermiza" y la "erótica decadente" (Týshler), el "romanticismo" y el "foxtrottismo" de la OST, presentes en la crítica de arte soviética a finales de los años 20, apuntan hacia el ajuste de cuentas general con el "formalismo" y la canonización del "realismo socialista" a comienzos de los años 30, que finalmente desembocó en un tribunal de artistas enjuiciando a uno de su colegas (cf. D 57).

La plataforma de la OST
1924

La Asociación de Pintores de Caballete (OST) se ha marcado el objetivo de unir a todos los artistas que trabajan en el campo concreto de las artes figurativas sobre la base del siguiente programa:

4) En estos tiempos de construcción del socialismo, las fuerzas activas del arte deben participar en esa construcción y convertirse en uno de los factores de la revolución cultural en el campo de la reorganización y la formalización de un nuevo modo de vida y de la creación de la cultura socialista.

5) Conscientes de que sólo un arte de gran calidad puede marcarse estos objetivos, es imprescindible, en la condiciones que impone el actual desarrollo del arte, plantear las líneas fundamentales que marquen el trabajo que debemos realizar en el campo de las artes figurativas. Estas líneas son:

e) El rechazo del abstraccionismo y de un continuo cambio de asuntos y temas.
f) El rechazo del "bocetismo" y del trabajo mal acabado como manifestación de un diletantismo disfrazado.
g) El rechazo del pseudocézannismo, que descompone y corrompe la disciplina de la forma, el dibujo y color.
h) La contemporaneidad revolucionaria y la claridad en la elección de los asuntos y temas artísticos.
i) La aspiración a una maestría artística absoluta en el campo de la pintura y la escultura figurativa de caballete y en el proceso de desarrollo progresivo de los logros formales de los últimos años.
j) La aspiración a la terminación completa del cuadro.
k) La orientación hacia los jóvenes artistas.

(Extracto de los Estatutos constitutivos de la OST, registrados en IX de 1929. Materiales de archivo)

Sobre la plataforma de la OST
John Bowlt

OST nació como un grupo sin nombre inmediatamente después de "La Primera Exposición-Debate" a finales de 1924, y se constituyó oficialmente en 1925. Entre los miembros fundadores cabe destacar a Yuri Annenkov, Aleksandr Deineka, Yuri Pímenov, David Shtérenberg (presidente) y Piótr Williams, y pronto entraron a formar parte muchas figuras destacadas del joven arte soviético. La OST organizó cuatro exposiciones de 1925 a 1928, todas en Moscú (Deineka sólo participó en las dos primeras y abandonó la liga a principios de 1927) antes de que cerrara en 1931. Aunque la OST defendía la pintura de caballete en oposición al diseño industrial (una de las razones por las que Deineka se fue), no rechazaba los logros de la vieja vanguardia; Iván Klyun, por ejemplo, fue invitado a participar en la primera exposición de la OST.

El texto de esta pieza, "Platforma OSTa" (parte del código de la liga) se articuló en 1929 pero no se publicó hasta 1933 en *Sovétskoye iskusstvo za 15 let.* Probablemente se basó en la conferencia que dio Shtérenberg en la Academia Comunista de Moscú en mayo de 1928, titulada "Teoretícheskaya platforma i judózhestvennaya práktika OSTa" [La plataforma teórica y la práctica artística de la OST]. La OST contribuyó en gran medida a la renovación de la pintura de caballete y obtuvo unos resultados muy interesantes, concretamente en la obra inicial de Pímenov, Aleksandr Týshler y Williams. En algunos casos, como en las pinturas sobre la guerra de Pímenov, la influencia de los expresionistas alemanes como Otto Dix y George Grosz era especialmente notable, aunque esa cualidad esquemática y angulosa también era palpable en las representaciones de las escenas industriales y mecánicas de los jóvenes artistas soviéticos. Los miembros de la OST demostraban una competencia técnica y una energía intelectual de la que carecían los estudios "superficiales" de la asociación Cuatro Artes o el trabajo académico de la AJRR.

J. B.

---

1. Cf. "Informatsiónniy Otdél INJUKa" (Departamento de información del INJUK), *Rússkoye iskusstvo*, nº 1 (1923), reeditado: Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, p. 142.
2. K. Malévich, *Gegenstandslose Kunst und Suprematismus*, cit. según L. Shadova, *Suche und Experiment*, Dresde, 1978, p. 282.
3. Tatlin, *Kunst mündet aus in Technik*, 1932, cit. según *Wladimir Tatlin 1885-1953*, [cat. expo., Kunstverein, Múnich], p. 63.
4. En 1921 los artistas y los teóricos del arte del INJUK se escindieron en dos bandos: en "Proizvódstvenniki" (trabajadores de la producción) y "Stankovisti" (pintores de caballete). Parte de los stankovistas abandonaron el instituto (Drevin, Klyun, Kotoliov, Shtérenberg y Udaltsova, entre otros); Malévich se distanció del instituto (cf. Shadova, op. cit., nota 294 y V. Kóstin, *OST*. Leningrado, 1976 p. 14). Se publicó un artículo sobre esta escisión bajo las iniciales I. M. y con el título "Judózhniki i proizvódstvo" [Artistas y Producción] en *Véstnik iskusstva*, nº 5 (1922), p. 25.
5. El término 'stankovismo' procede de la palabra "stanok" = máquina herramienta, torno, soporte [...]. "Stankovaya zhívopis" se corresponde con el significado de la palabra alemana "Tafelmalerei" [Pintura sobre tabla, lienzo o similares, N. del T.]. Pero es mejor traducirlo como "Staffeleimalerei" [Pintura de caballete, N. del T.]. De este modo se valora la pintura como un género autónomo y como resultado de un determinado tipo de producción artística (caballete) en el sentido de la discusión de aquel momento.
6. I. Puni, "Tvórchestvo zhizni" [Creación de la vida], *Iskusstvo kommuny*, nº 5 (1919), p. 1.
7. B. Kushner, cit. según Matsa, op. cit., pp. 297 ss.
8. *Léninski Sbórnik XXXVI*, p. 37 ss., cit. según G. Erler, *Die Leninsche Kulturrevolution und die NEP*, manuscrito no publicado, 1974, p. 10.
9. Cit. según R. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. Zúrich; Leipzig; Viena, 1926, p. 24.
10. Cf. N. Bujárin, *Theorie des Historischen Materialismus*. Hamburgo, 1922. Para Bujárin "cada sistema dado de la técnica social determina también el sistema de las relaciones de trabajo entre las personas" (p. 150). Y, como las relaciones de trabajo a su vez fijan la posición del ser humano dentro del proceso de producción y, por tanto, la estructura de clases de la sociedad, la forma de la técnica tiene carácter constitutivo por lo que respecta a las formas de la sociedad en su totalidad. Así, la determinación de la forma del estado, de las normas de conducta y de toda la superestructura de la sociedad de clases aparece como consecuencia inmediata del desarrollo técnico.
11. B. Arvátov, reseña de la revista *Izobrazítelnoye iskusstvo, Pechát i revoliútsiya*, nº 2 (1921), p. 217.
12. B. Arvátov, "Utopie oder Wissenschaft", en *Kunst und Produktion*. Múnich, 1972, p. 46.
13. S. Tretyakov, "¿De dónde y a dónde? Perspectivas del futurismo", *LEF*, nº 1 (1923), p. 202 [Incluido en la sección documental de este catálogo, D20, N. del Ed.].
14. S. Luchíshkin en una entrevista con A. Sídorov el 18.10.1975 en Moscú. También confirman esta actitud de rechazo los restantes miembros de la OST que todavía viven, Labás, Pímenov y Goncharov. Goncharov: "Los artistas de la AJRR eran nuestros enemigos. Los despreciábamos por su anecdotismo, su mercantilismo, su epigonismo, su documentalismo" (conversación con Sídorov el 8.2.1975 en Moscú).
15. L. Shadova, op. cit., p. 54.
16. K. Malévich, "Manifiesto Suprematista del UNOVIS", cit. según K. Malévich, *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, Colonia, 1962, p. 284. [Edición española: *El mundo no objetivo*. Sevilla: Doble J, 2007].
17. A. Fiódorov-Davýdov, prólogo al catálogo de la exposición *Výstavka kartín i risúnkov K. N. Redko 1914-1926* [Exposición de cuadros y dibujos de K. N. Redko]. Moscú, 1926, p. 6.
18. K. Redko, anotación en su diario del 18.11.1920, cit. según V. Kóstin, *K. Red'ko*. Moscú, 1974, p. 63.
19. Por ejemplo, una actriz del Teatro Meyerhold, A. Amjanítskaya, actuó con los "proyeccionistas".
20. V. Meyerhold, "El actor del futuro y la biomecánica", conferencia del 12.6.1922 conservada como resumen de su colaborador V. Fiódorov, cit. según R. Tietze (ed.), *V. Mejerchol'd. Theaterarbeit 1917-1930*. Múnich, 1974, p. 73.
21. Ibíd., p. 74.
22. En la revista satírica *Mensajero del Comité Ejecutivo de los Talleres Superiores de Arte Estatales de Moscú* (VJUTEMAS), nº 1 (3 octubre 1922) se dice lo siguiente: "En la Casa de la Prensa se ha inaugurado el circo AEI/OAU de Nikrítin. Compro cacharros de cobre". Es evidente que este anuncio satírico alude al ruido ensordecedor durante la representación que, tal como informa la publicación, ahuyentó enseguida a los espectadores de la sala. [No reproducimos aquí la configuración gráfica del texto, en el que estas letras aparecen superpuestas, ocupando las tres primeras la mitad superior y las tres últimas la mitad inferior de la línea, N. del T.].
23. Gástev vio en 1924 una función del teatro de la proyección (la tragedia *La conjura de los bobos* de Mariyengóf) y, acto seguido, propuso a la compañía que se uniera a su Instituto Central para utilizar los principios de la acción escénica abstracta para la propaganda de la NOT (cf. V. Kóstin, *OST*, cit., p. 20). En otro lugar Gástev escribió: "el director teatral y el ingeniero con un segundero en la mano crearán conjuntamente el sistema de una nueva gimnasia productiva de acuerdo con las leyes de los procesos de trabajo" (de *Organizátsiya trudá*, revista para la divulgación de la NOT, cit. según F. Baumgarten, *Arbeitswissenschaft und Psychotechnik in Russland*, Múnich y Berlín, 1924, p. 45, cit. aquí según R. Tietze (ed.), op. cit., p. 214). "La NOT se concebía como un instrumento universal para transformar el país atrasado y convertirlo en un moderno estado industrial, la NOT debía ser el método básico de una nueva cultura" (K. Hielscher, "Futurismus und Kulturmontage", *Alternative*, nº 122-23 (1978), p. 230). Este "nuevo movimiento social" de una "cultura del trabajo" amplia "considera también al ser humano como una máquina, en concreto, como la mejor máquina que existe en el mundo" (A. Gástev, *Poéziya rabóchevo udara* [Poesía del latido del trabajo]. Moscú, 1964 y 1971, cit. según K. Hielscher, op. cit. p. 231).
24. A. Gástev, *Über die Tendenzen der proletarischen Kultur*, cit. según R. Lorenz (ed.), *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917-1921*. Múnich, 1969, p. 63.
25. K. Redko, anotación en su diario del 5.11.1921, cit. según V. Kóstin, op. cit., p. 65.
26. K. Redko, anotación en su diario del 14.10.1921, cit. según V. Kóstin, op. cit, p. 64.
27. K. Redko, anotación en su diario del 9.11.1920, manuscrito no publicado del legado.
28. K. Redko, anotación en su diario del 14.6.1924, cit. según V. Kóstin, op. cit., pág. 67.
29. Cf. E. Butórina, *A. Labás*. Moscú, 1979, pp. 8-9. Las investigaciones de Fiódorov se basan en los trabajos del científico vienés W. Ostwald, de los que tradujo parte al ruso. Ostwald desarrolló un procedimiento con el que se podían medir los elementos blanco, negro y color puro y, a partir de él, desarrolló una teoría cuantitativa del color. En su "atlas del color" a cada matiz cromático le correspondía un número. Se distinguía entre un orden cromático analítico y otro psicológico, etc.
30. L. Shadova, op. cit., p. 54.
31. Conversación de A. Sídorov con Labás el 20.10.1975 en Moscú.
32. G. Berkeley escribe sobre el complejo de impresiones sensoriales: Su "ser consiste en ser percibidas" ("Esse is percipi", cit. según M. Diersch, *Empiriokritizismus und Impressionismus*. Berlín (RDA), 1973, p. 25). De acuerdo con la teoría de Mach la realidad sólo existe en la experiencia subjetiva. La realidad objetiva no es accesible al conocimiento. Todos los objetos existen únicamente como sensaciones de color, sonido, presión, espacio, tiempo, etc. Lenin, que en el exilio detectó la influencia de Mach y Avanarius sobre intelectuales bolcheviques como Bogdánov, contrapuso al supuesto "idealismo" de Mach el "ABC del materialismo" en su escrito *Materialismo y empirocriticismo*.
33. V. Favorski, cit. según N. Rózanova, *Favorskij*. Leningrado, 1970, p. 54.
34. V. Favorski, "Sobre la composición", *Iskusstvo*, nº 1-2, 1933, p. 3, cit. según I. Martynenko, "«Raum-Zeit» in der Malerei und in der Filmkunst", *Kunst und Literatur*, nº 6 (Berlín, RDA, 1969), p. 626.
35. Ibíd.
36. Cf. las investigaciones teóricas de N. Tarabukin sobre la textura, el color, el material y la construcción dinámica de la pintura en el INJUK que probablemente conocieron Redko y Shtérenberg entre otros. Cf. N. Tarabukin, *Ópyt teórii zhívopisi* [Teoría experimental de la pintura]. Moscú, 1923; Id., *Ot molberta k mashine* [Del caballete a la máquina]. Moscú, 1923 [D21 de esta sección documental].
37. D. Shtérenberg, "Die künstlerische Situation in Russland", *Das Kunstblatt*, 1922, p. 492.
38. Del mismo autor, "Brief aus Russland", *Das Kunstblatt*, nº 4 (1923), p. 332.

Texto original en ruso: "Platforma OSTa" (1929). Publicado por vez primera en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, p. 575.

Para la traducción alemana cf. "Die «Gesellschaft der Staffeleimaler» (OST) und die «Kunstlerbrigade» (IZOBRIGADA) 1925–1932", en Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 342-343, publicación de la que procede la introducción (Traducción de Elena Sánchez Vigil).

La nota final de John Bowlt procede de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp. 280-81 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

De nuevo a vueltas con el caballete, el cuadro, la silla y los VJUTEMAS
1925

D31

E. Beskin

En nuestras discusiones en torno al IZO, la pintura de caballete y los VJUTEMAS, la voluble interpretación de las expresiones "arte - proceso productivo" o "el arte como proceso productivo" ha creado no pocas confusiones. Además, en ella está el origen de muchas diferencias en el arte de la creación, a veces incluso entre correligionarios. Es necesario ponerse de acuerdo en esta interpretación, hay que aclararla de una vez por todas, para que así podamos unirnos en un frente común contra esas manifestaciones de la vida artística que todos consideramos reaccionarias, y que efectivamente lo son.

Muchos piensan que tener una concepción "productiva" del arte significa poco menos que ordenar: "¡Siéntate ahí inmediatamente y aprende a hacer una silla!".

La concepción “productiva” es en esencia una comprensión marxista, objetiva y dialéctico-materialista del arte. Un contrapeso a la concepción religiosa, esteticista, subjetiva e idealista.

Para nosotros no existe ningún tipo de paralelismo psicofísico, ninguna influencia o interacción entre cuerpo y espíritu. Existen tan sólo diferentes grados o formas de organización de una única materia, que abarca desde la llamada naturaleza inorgánica hasta los complejísimos fenómenos que se operan en la sociedad humana; es decir, toda esa suma que conforma la cultura humana contemporánea. De ahí que el arte, como una disciplina más de nuestra conciencia, sea una manifestación supraorganizada de la materia (una manifestación muy compleja) en uno de los tipos de la **producción** humana, de la **maestría** humana, llamado a**rte**.

Esto es tener una comprensión productiva del arte.

El arte no es ni esa noción metafísica y extraterrenal de la “belleza en sí misma”, ni ese contenido romántico expresado en las acepciones “verbo divino” o “alma aleteante”, ni una creación abstracta de las cosas, sino una producción de objetos organizada con maestría e ingenio. Pues cada obra artística es siempre e inexorablemente una cosa —y no un fenómeno espiritual—, un objeto determinado finalmente por un conjunto de factores biológicos y sociales que han influido sobre el artista.

La noción o la ideología del arte también las reconocemos sólo a través del proceso productivo, sólo a través del objeto ya elaborado, sólo a través del material dominado y maleado. “¿Acaso la cuestión de la forma no pertenece al campo de la ideología*?*” —preguntaba N. Bujarin en uno de sus discursos—. Y tenía toda la razón. Fuera de la forma artística, es decir, fuera del objeto artístico, no hay ideología.

¿Pero tienen razón esos “productivistas” cuando bajo esa concepción de la cosa, del objeto, sólo colocan un fundamento industrial, o cuando dicen que el artista debe dejar inmediatamente todo lo demás y “aprender a hacer una silla”?

En las circunstancias concretas del momento presente, eso significa negar el arte. Así que no se puede plantear la cuestión de esa manera.

No se puede entornar los ojos y asegurarse a sí mismo que la pintura de caballete ha desaparecido.

De todas formas está ahí. Existe.

En su discurso ante el III Congreso Panruso de la Unión Comunista Rusa de la Juventud, Lenin afirmó que sólo “con un conocimiento preciso de esa cultura creada por el desarrollo de toda la humanidad, sólo con su elaboración, podremos construir la cultura proletaria”.

Sólo con su **elaboración,** con su transformación. Pero no sustituyéndola, ni ignorando los hechos culturales existentes, sino actuando e influyendo sobre ella desde el plano de la lucha de clases. En su obra *En cuestiones de cultura* (*Mejor es nada, y además mejor*, tomo XVIII, parte II) Lenin apuntaba también: “Las prisas y la osadía son de lo más pernicioso”.

¿Y acaso no es tener prisa y actuar con osadía exigir que a partir de mañana un pintor deje de pintar cuadros y aprenda a hacer una silla? ¿Acaso no es un juego nihilista? ¿Acaso no es una irreflexiva “simplificación” del proceso histórico?... Así es. Ya puedes exigir y ordenar lo que quieras, pero mientras en las formas de las relaciones sociales y en la conciencia de un artista existan condiciones favorables al “stankovismo”, a la pintura de caballete, a la posibilidad de pintar un “cuadro” ilusorio y decorativo, esto nunca desaparecerá. Si algo es, si algo existe, resulta ridículo negarlo.

Es un hecho —aunque un hecho lamentable— que la temporada que acaba ha transcurrido bajo la bandera de una cierta resurrección de la pintura de caballete. Es un hecho —aunque un hecho lamentable— que en los VJUTEMAS de Moscú, es decir, entre nuestra juventud, el pintoresco impresionismo haya logrado trenzar un sólido nido.

Es evidente que estamos ante un fenómeno pernicioso, reaccionario e imitador de los antiguos maestros. Y también está claro que hay que superar este fenómeno, reconducirlo.

¿Pero cómo?

Sin darle la espalda, sin cerrar los ojos, sin negar su existencia. No debemos imitar a aquel anecdótico profesor alemán que no fue a visitar a un enfermo, porque, según las reglas médicas más elementales, el paciente ya debería estar muerto... ¡Sin embargo, estaba vivo!... El artista debería hacer sillas, pero en vez de eso continúa pintando cuadros (cierto que unos cuadros malísimos).

En la Facultad de Artes Gráficas de los VJUTEMAS se enseña el trabajo tipográfico, pero “nuestros libros (como con toda razón se queja nuestro camarada Vareikis del diario *Pravda*) siguen imprimiéndose rematadamente mal”.

Eso es una contradicción. La Facultad de Artes Pictóricas de los VJUTEMAS, ella sola, se ha ido a estrellar contra “el arte puro”. Y la Facultad de Técnicas Industriales, también por su cuenta, se ha dado de narices contra el tecnicismo puro, contra esa Industria escrita con mayúsculas. Resultado: pintamos unos cuadros malísimos y fabricamos unas sillas incomodísimas.

¿Entonces, qué podemos hacer?

Podemos vivir de ilusiones y decidir que la Facultad stankovista de Pintura de los VJUTEMAS no existe en absoluto (“el enfermo ha debido morir ya, según la reglas de la medicina”) y que la Facultad de Trabajos en Madera debe dedicarse exclusivamente a hacer experimentos con las sillas en el laboratorio.

Pero, perdónenme, la Facultad de Artes Pictóricas vive, existe. ¡Y no se puede enterrar a un ser vivo! Eso, lo primero. Y lo segundo: si la Facultad de Trabajos en Madera se va a dedicar tan sólo a la reparación de muebles y a la vulgar fabricación de sillas, ¿qué pinta dentro de los VJUTEMAS?... ¿Cerramos también la Facultad de Artes Pictóricas? Ustedes también deben comprender, que eso no ayudaría en nada a la resolución del problema. Los stankovistas se limitarían a trasladar los caballetes a otro sitio. Tampoco las sillas serían más cómodas actuando de esa manera.

Pero hay otro camino y ese sí que nos conducirá rápidamente a un arte técnico y utilitario, un arte que terminará inevitablemente por imponerse por toda una serie de razones objetivas y bla, blá y etc., etc. Es imposible hacer que este arte nazca de un modo mecánico, pero sí que podemos interactuar sobre él y ayudarle en el proceso del parto. ¿Cómo? Llevando al artista-pintor, al stankovista, a la Facultad de Trabajos en Madera de los VJUTEMAS y, al contrario, al carpintero a la Facultad de Artes Pictóricas El pintor de caballete ganará con el cambio, porque le apartará a tiempo del estrecho marco —ámbito— de la pintura stankovista, además de ofrecerle una salida racional y provechosa a sus energías artísticas. Para las facultades “productivas” de los VJUTEMAS esta operación supondrá el inicio del arte utilitario, al mismo tiempo que una oportuna retirada del industrialismo puro y duro. Para los VJUTEMAS en su conjunto significará la culminación en vida de ese complejo artístico-productivo ideal, llamado en su día “complejo de facultades puras”. Los stankovistas-pictóricos madurarán, se convertirán en adultos “productivistas” y terminarán creando eso que el camarada Arvátov, en el nº 32 del dominical *Zhisn iskusstva* [La Vida del Arte], describe justamente como “la invención de los objetos industriales, los modelos estándares de la vida corriente, el agit-form, la ejecución de las campañas políticas y las celebraciones temporales, los carteles, los anuncios propagandísticos, las ilustraciones, las instalaciones ambulantes de todo tipo, las maquetas, los modelos, los proyectos de planos, etc., etc.”.

Pero la vía maximalista es la vía del éxtasis y no de la viva, real y concreta dialéctica. Hay que tomar la actual cultura artística y de manera oportuna influir sobre ella, dirigirla y **renovarla**. Lo muerto hay que enterrarlo (hay fenómenos que ya están muertos, pero que aún siguen sin enterrar); lo necesario hay que mantenerlo, y lo innecesario, eliminarlo. Pero lo que no se puede hacer es tirar por la ventana lo que aún está vivo, por muy imitador de lo antiguo que sea, y quedarse satisfecho con ello, porque una vez tirado por la ventana volverá a levantarse, se acercará tranquilamente a la puerta y volverá a poner patas arriba todo el escenario.

Yo creo que estaba en lo cierto, cuando señalé en las páginas de nuestro semanario (nº 28) que los elementos de una pintura de caballete que no sea “cuadrista”, “ilusoria”, “cerrada en el uso del caballete”, sino constructiva, productiva, grandiosa y propagandista, sin duda alguna tendrán cabida en las nuevas orientaciones artísticas, de ahí que su impartición en la escuela resulte imprescindible. Quizá toda la producción del arte utilitario que he mencionado más arriba no necesite ineludiblemente de este stankovismo renovado (formalización artística de campañas, carteles, anuncios publicitarios, ilustraciones y demás). Eso es cierto. Al menos, por el momento. Pero quien decida esta cuestión será la futura forma de vivir, la nueva conciencia, la técnica futura que, naturalmente, huirán del caballete intimista, del caballete de cámara, de ese stankovismo “pintoresco”.

Claro que se puede destrozar un cuadro golpeándolo contra una silla. Pero resultaría iluso pensar que con eso ya se han eliminado todos los “cuadros” para siempre y que en su lugar, para mayor gloria del arte utilitarista, surgirá la “silla” artística. Y es que para que ocurra esto es necesario: 1) Que la suma de condiciones objetivas pase del “cuadro” a la “silla”. 2) Que la conciencia del artista se eduque en una comprensión productiva del arte; y, por último, 3) Que el acervo técnico recibido en la escuela se aplique tanto en la **renovación** utilitarista de la pintura de caballete (y no en su afirmación), como en el empleo de la inventiva artística en la construcción de un mundo material utilitario. La eliminación gradual del stankovismo es un proceso. Y lo que hay que hacer es dirigir ese proceso, no aislarse de él. Si actuamos así, alcanzaremos fácilmente y sin tropiezos nuestro objetivo: la implantación de un arte utilitario.

Por todo lo dicho, no podemos limitar la reforma de los VJUTEMAS a las facultades productivas, ignorando la Facultad de Artes Pictóricas. Sería un claro error. Tenemos que hacer que el obrero carpintero y el pintor coincidan allí. Y en ese proceso de coincidencia o de acercamiento entre los dos obtendremos un pintor-carpintero, un pintor-inventor y un pintor-constructor. He aquí la única vía orgánica y efectiva de llevar a cabo la reforma de los VJUTEMAS.

Publicación original en ruso: Beskin, E. M., “Yeschió o molberte, kartinke, stule i VJUTEMASe”, *Zhisn iskusstva*, nº 36 (Leningrado, septiembre 1925), pp. 4-5. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 151-154.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Reacción en la pintura
1925

D32

Borís Arvátov

I

Como se sabe, la estructura ideológica de una sociedad se establece con un cierto retraso en comparación con lo que se suele llamar su “base material”. Por eso es

necesario que la economía comercial de la URSS se refuerce, para que su volumen económico sea lo suficientemente grande, como para activar con sus mayores recursos la producción de los valores artísticos; para que en lugar de un cliente colectivo —el Estado—, comience de nuevo a actuar el policéfalo comprador particular e individual y para que las tareas sociales prácticas sean sustituidas por las prácticas individuales consumistas propias de un sistema de mercado. Todo esto sería necesario para que se produjera el libre advenimiento al arte de todo aquello que en su tiempo fue destrozado y desechado por la Revolución con sus demandas productivas y constructivistas en relación con el arte, por el utilitarismo artístico y político y sus tendencias antiestéticas, que hicieron temblar a los magos y sacerdotes de los fetichismos sagrados del arte.

Dejo a un lado la cuestión de la AJRR. El éxito de esta institución sustituidora de referencias, que resume en sí misma la profunda decadencia de la cultura artística rusa en su conjunto, provoca demasiadas controversias y por eso exige un análisis especial. Tanto más cuanto que aquí la reacción artística ha tratado de pasar desapercibida, abanderando temas y consignas ultrarrevolucionarias, cuyo desenmascaramiento queda fuera de los propósitos de este artículo. Me limitaré tan sólo a analizar tres exposiciones artísticas que, entre otras muchas similares, en una reacción en cadena, se han abierto paso al mundo exterior y que, por muy extraño que parezca, no han provocado el necesario y enérgico rechazo de la comunidad soviética, sino que, por el contrario, han sido acogidas por la prensa con evidentes muestras de simpatía. Las tres exposiciones a las que me refiero son *Las Cuatro Artes*, *La OST* y *La Rosa Azul*.

Antes de comentar cada una de ellas por separado, considero necesario señalar una característica común de las tres que, quizá mejor que cualquier otra, pone de manifiesto el verdadero significado de estas exposiciones y el papel consciente que juegan como soldados de vanguardia de un golpe artístico en ciernes. El asunto es el siguiente.

La base de todas las tempestades, de esa lucha que está teniendo lugar desde hace siete años en el campo del arte, reside en ese fenómeno artístico que llamamos “stankovismo”, es decir, el arte de caballete, ese arte que crea obras formalistas, personales y autosuficientes: fundamentalmente cuadros y estatuas.

El bando artístico revolucionario ha lanzado una consigna: “¡El arte, en la vida! ¡El arte en la producción, en todo lo utilitario, en la fabricación de las cosas, en la reforma de la vida material, en la agitación política, en el cartel, el rótulo, la ilustración, la caricatura y en la industria! ¡Abajo el ensimismamiento ilusorio! ¡Abajo la representación contemplativa! ¡La vida real es mucho mejor que cualquier acuarela que trate de representarla!”. Pero cuando los trabajadores de la Rusia revolucionaria, educados en la estética de caballete, en la estética de la burguesía dominante, cabecearon carcomidos por la duda; cuando les quedó claro hasta qué punto les costaba despedirse para siempre de las formas habituales del arte puro y contemplativo (y el arte de caballete, sea cual sea el tema, es sin duda un arte puro), del arte del ensimismamiento; cuando trataron de objetar que el problema no estaba en el stankovismo, sino en la sustitución de los asuntos y los temas artísticos… pues bien, cuando pasó todo eso, sonaron varias advertencias. Estas son las advertencias: que la historia del arte demuestra que las formas artísticas de caballete nacieron y se desarrollaron como cualquier otra forma comercial (separación del colectivo productivo y libre circulación o traspaso de mano en mano); que esa misma historia demostrará en el futuro que todo nuestro reaccionarismo artístico está asociado indisolublemente a la afirmación de la primacía de la creación artística de caballete; que el stankovismo nació con la sociedad burguesa y que con ella morirá, etc.

Si esto no fuera así, no existiría razón alguna para que la NEP hubiera traído consigo las exposiciones artísticas que vamos a analizar en el presente artículo. No es casual que todo esto ocurra precisamente ahora, cuando el mercado se ha convertido en la base de las relaciones económicas. Tampoco es casual que justo ahora se constituya la OST, es decir, la Asociación de Pintores de Caballete, cuyo objetivo primordial consiste en garantizar y celebrar la victoria de la ideología y la práctica del arte puro, de la pintura pura, de la pintura en su esencia. Como tampoco lo es esta nueva aparición en escena de la finiquitada Rosa Azul: una variante artística rusa del misticismo y el estilismo del arte francés (Denis, Gauguin, Matisse y otros), reaccionaria incluso en su temática y stankovista hasta la médula (sus formas de pseudo-fresco subrayan de manera especial la simpatía que esos Musatov, Kuznetsov y demás autores sienten por la típica y decadente pintura de caballete). De ahí que resulten inútiles los intentos de ese admirador de lo antiguo que es Tuguendjóld por dedicar unos reconocimientos tan oportunos a la Rosa Azul.

Pero es más que evidente ese aire de desafío que, al amparo de la neutralidad política (“¡pero, por favor,… ¿cómo puede ser clasista un paisaje a lo Monet?”) y las tareas formales de la maestría pictórica, están mostrando en el proscenio los apologetas de ese arte hostil a la clase obrera. Aires de desafío que también están presentes en la exposición *Las Cuatro Artes*. Con una unanimidad conmovedora, que en parte recuerda la constante unanimidad de los miembros de la AJRR, en esta exposición han coincidido los antiguos Sota de Diamantes con los simpatizantes del Mundo del Arte, los del Mundo del Arte con los de la Unión de Artistas Rusos, los impresionistas con los postimpresionistas, los cubistas con los epígonos poco menos que de Los Ambulantes, etc. Y todo ello con un solo objetivo: hablar a favor de la pintura de caballete, que, a modo de pendón eclesiástico, icono o —¿no da lo mismo?— tablilla de tienda, ha sido izado y se balancea malévolamente sobre la vida artística rusa contemporánea.

Hasta qué punto ha logrado esta gente atontar la conciencia de la sociedad rusa (que de momento aún sigue atreviéndose a pedir explicaciones a nuestros pintores) es algo de lo que da cuenta la siguiente y sorprendente anécdota, que destaca entre otras similares. En uno de los comentarios de prensa de Tuguendjóld (no sé hasta qué punto se engañó también a sí mismo) se decía que uno de los participantes en la exposición *Las Cuatro Artes*, el conocido místico Pável Kuznetsov, exponía un cuadro “costumbrista” (¡!) —eso suena a poco, mejor decir un cuadro “soviético-costumbrista” (¡¡!!)— titulado *Lenin y los niños*. ¿Pero de qué se trataba en realidad? En el museo colgaba una obra imitadora de estilo, pictóricamente afín a los cuadros del pasado siglo XIX (una mezcla de expresionismo con variaciones a lo Kuznetsov-Matisse), donde —¡punto por punto!— Lenin aparecía representado como un Jesucristo en ese gesto suyo, ya tan tradicional, de bendecir con la mano derecha, una pose de lo más conocida para cualquier afamado historiador del arte, mientras que los niños iban vestidos de pioneros. El pintor, en lugar de “readaptar su estilo a los gustos de la revolución”, como escribió Tuguendjóld, lo que ha hecho es “readaptar la revolución a la manera artística reaccionaria” de Kuznetsov. Este portento pictórico ha sido recibido con odas elogiosas por todos los que creen que a este cortejo —una absoluta mamarrachada burguesa— le espera una derrota en toda regla… ¡en el frente de la lucha cultural de clases! … Conclusión: tenemos que mantenernos especialmente vigilantes, pues el enemigo se está infiltrando en nuestras filas, disfrazado de nosotros mismos.

Y es que seguimos sin comprender que estos señores están dispuestos a retratar con idéntica ternura a una bailarina de cabaret que a un comisario popular soviético, a pintar con idéntico amor un arbusto de lilas que la chimenea de una locomotora, la mansión de un noble zarista que un campamento del Ejército Rojo, a unos comerciantes de Ojótnii Riad que una velada del Konsomol; que para ellos todo eso de arriba son meras composiciones pictóricas, mientras que el meollo del asunto radica en la pintura de caballete, en el caballete y otra vez en el caballete ¡y no en cualquier otro tipo de forma artística! Seguimos valorando el arte sólo en función de su calidad pura. Nos alegramos del renacimiento de la pintura, pero al mismo tiempo olvidamos una y otra vez que la pintura sencillamente no existe en la naturaleza; que no existe eso que llamamos un arte “ruso”; que lo que están renaciendo son las formas burguesas, digo más, las caducas formas artísticas burguesas; que lo que realmente se está produciendo bajo la bandera ficticia supuestamente circunscrita a un teórico renacimiento artístico, todo ello impulsado por esta NEP que ya dura tanto, es un regreso al arte prerrevolucionario, incluso prebélico, un arte que históricamente está condenado al fracaso y que es incapaz de cualquier renovación trabajando esos temas artísticos que nos proponen los miembros de la AJRR.

II

Paso ahora a la segunda cuestión: ¿pero no es posible, que el actual curso de la pintura resulte a fin de cuentas algo positivo desde el punto de vista de la calidad artística? ¿No es posible que las obras expuestas por la OST y demás asociaciones pictóricas estén creando algo nuevo y cualitativamente valioso dentro de la pintura de caballete?

Dicho de otro modo: dejemos de discutir sobre el arte de caballete, tomémoslo como viene, como algo inevitable, olvidémonos de todo eso y dediquémonos a analizar los logros pictóricos formales que hemos advertido en las tres exposiciones que hemos mencionado. Pues ese análisis nos demostraría con toda evidencia hasta qué punto resulta viable el stankovismo en el momento actual; hasta qué punto se puede desarrollar el arte en el interior de las formas artísticas de caballete, después de que la pintura haya sobrevivido a la disolución de la figuración stankovista, se haya trasladado al constructivismo y ahora se esté acercando el productivismo.

Y he aquí lo que nos aclara ese examen: que no es sólo arte de caballete lo que tenemos ante nosotros, sino que se trata de un stankovismo pésimo, de muy mala calidad y sin asomo de talento, el stankovismo como un mero epígono degenerado del pasado. Y si esto resulta indudable para cualquier espectador que no esté advertido o predispuesto contra la AJRR (hasta la misma revista *Niva* se avergonzaba en otros tiempos de imprimir los retratos de los *ajrovtsianos* [AJR, ájrovtsi], lo cierto es que la exposición *Las Cuatro Artes* no necesita de más pruebas suplementarias. La pésima y mezquina bazofia impresionista y postcezánniana que nos ofrecen sus expositores, esos temas y esas composiciones tomadas en préstamo de cualquier sitio, esas caducas formas ficticias e imitadoras de estilos pasados, esos cuadros viejos, pintados ya hace tiempo y que se vuelven a exponer ahora por la mera incapacidad de tener algo nuevo que decir: esta es la recopilación pictórica que nos ofrecen esos cadáveres que pretenden plantarse justo en medio de la trayectoria de nuestro arte revolucionario. Como ya he dicho, es aquí donde aparece expuesta la ya mencionada obra de Kuznetsov, *Lenin y los niños*. (Por cierto: desde el punto de vista figurativo, la imagen de Lenin nos recuerda poderosamente a los dibujos de Altman. Un pensamiento involuntario nos asalta: ¿no estaremos ante una presunta imitación?).

La exposición *La Rosa Azul* lo dice todo con su propio nombre. Así se denominaba una asociación de artistas reaccionarios, que se constituyó en el período de la contrarrevolución y que se activó ferozmente después de los acontecimientos de 1905. Algunos de los integrantes de La Rosa Azul residen todavía en el extranjero y son miembros de esa emigración blanca que aún sueña con el Versalles del siglo XVII. Todos ellos tienen gustos estilizados, es decir, huyen de la modernidad industrial para refugiarse entre las fieras salvajes del exótico Oriente, en la época feudal, en el corrupto Rococó, etc. No sorprende en absoluto que este stankovismo que ahora vuelve a levantar la cabeza haya provocado el renacimiento del “apolonismo”, ese interés por todo lo enfermizo, lo imitativo de estilos, lo ya dado de baja en otras épocas. Impotentes desde el punto de vista creativo, estos artistas se han visto obligados a pintar falsificaciones siguiendo las pautas de estilos ajenos. Pero las falsifi-

caciones de esta exposición es que son incluso viejas: La Rosa Azul le ha quitado el polvo a sus telas prerrevolucionarias y las ha vuelto a exponer a conciencia, como si quisieran despejarnos cualquier duda sobre su firme propósito de no volver a pensar, de no inventar nunca nada más.

Para ser justos, tenemos que reconocer que la exposición de la OST ha sido la más imaginativa. Pero precisamente esta capacidad de inventiva puede servirnos como una curiosa prueba de lo contrario: de que al arte de caballete no le queda otra cosa que dar un poco más de largas al tiempo (mientras lo permita el mercado) y luego abandonar la escena para siempre.

Los expositores de la OST son artistas jóvenes, recién salidos de los VJUTEMAS, que tras pasar el fuego y las tempestades de todas las experimentaciones pictóricas revolucionarias, han vuelto a las formas stankovistas. El resultado de este retroceso ha sido que su arte de caballete se refuta a sí mismo. Una aplastante mayoría de sus cuadros confirma la total incapacidad de los autores para elaborar composiciones stankovistas. Casi todas las obras tienen un formato de cartel, anuncio o rótulo publicitario. Mencionaré *El cronometraje* de Barsch, el *Retrato de Meyerhold* de Williams, *La carrera de motocicletas* de Viálov, *En la galería de la mina* de Deineka, casi todas las obras de Dobrokovski y Kudriáshev, *Los esquiadores* de Pímenov y otras más. Estos cuadros habría que exponerlos en las calles, en los vestíbulos de los centros deportivos o de los clubs sindicales. Si alguna vez el cartel aprendió del cuadro, ahora es el cuadro quien trata de salvarse imitando al cartel. Pero, claro, a cambio de perder su propia esencia. Las exigencias utilitaristas de nuestra época sólo ofrecen posibilidades de desarrollo a las variantes artísticas utilitaristas. No es casual que hasta los temas de la OST resulten completamente productivistas: *El cronometraje, El cartel, La carrera de motocicletas, La Radio*, otra vez *La Radio, Circo, Antes de bajar a la mina, En la galería*, los dibujos publicados en la revista *U stanká, Dibujos y viñetas de la fábrica, Diseños rectos y curvos, La fábrica,* etc., etc.

La exposición de la OST nos deja perfectamente claro lo desesperados que resultan esos intentos de la pintura de caballete por abrirse camino a un desarrollo independiente. Incluso echando mano de aquello contra lo que luchan —la máquina, el cartel—, los stankovistas pierden la partida. Sólo en un aspecto sus discursos pictóricos resultan extremamente peligrosos: crean la ilusión de victoria en unas formas artísticas que ya han sido completamente echadas por tierra. Esto nos confirma la necesidad de luchar sin piedad contra estas manifestaciones artísticas. El enemigo puede aprovecharse de una tregua y trepar al pedestal. Tenemos que expulsarlo de allí. Toquemos a rebato, hagamos sonar la alarma y movilicemos a los auténticos revolucionarios del arte. Porque ya es demasiado el descaro y el desembarazo con que la reacción artística trata de levantar cabeza.

Publicación original en ruso: Arvátov, Borís, "Reáktsiya v zhívopisi", *Sovétskoye iskusstvo*, nº 4-5 (julio-agosto 1925), pp. 70-74.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934.* Colonia: DuMont, 1979, pp. 345-346.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete

AJRR en la fábrica
1925

D33

Borís Arvátov

Hace poco apareció publicado un admirable opúsculo, cuya autoría hay que atribuir al pintor Katzman, uno de los fundadores de la AJRR. En él se narra cómo los miembros de esta asociación se decidieron por primera vez a "zambullirse en el corazón de la realidad" y convertirse en "sujetos activos de la construcción revolucionaria"[1] ¿Y qué hicieron para conseguirlo? "Ir a las fábricas —dice Katzman— pertrechados de cartón y lápiz". Es decir, exactamente lo mismo que habían hecho los "barbizonianos", cuando se instalaron con sus caballetes en los bosques de Fontainebleau; lo que hizo Isaac Levitán cuando se puso a navegar por el Volga o los pintores flamencos cuando decidieron pasarse día y noche en las tabernas campesinas… Pues sí, acudieron a esa ignota madriguera, llamada fábrica… ¿y con qué?… "Con cartón y lápiz", es decir, con las armas antidiluvianas de la estética del caballete, con los guantes blancos del arte burgués, para así contemplar al auténtico "proletario" y representarlo sobre el papel: exactamente lo mismo que hacen esas damas de salón en las sesiones artísticas que organizan en las dachas, cuando añaden a sus álbumes de pintura los perfiles de los *paysan* rusos.

Pero veamos lo que escribe Katzman más adelante: "Almorzamos, ruidosos y alborozados, en una tetería cerca de la fábrica. Comimos junto a los comensales habituales: carreteros, obreros y aldeanos… ¡Al diablo los abstraccionistas"! —nos dijimos— ¡Mirad qué caras, qué nucas y gabanes tan interesantes! ¡Mirad cómo se sientan, charlan y se marchan en sus caballos y sus carretas! ¡Qué maravilloso y pintoresco!". Las palabras de los *ajrovtsianos* [AJR, ájrovtsi] aquí transcritas parecen haber sido extraídas letra a letra de otros miles y miles de expresiones similares, pronunciadas por entusiastas *gourmets*, por esos estetas burgueses que se han ido sucediendo desde el Renacimiento hasta el Modernismo, cuando presenciaban determinadas escenas pintorescas del llamado "pueblo sencillo" (naturalmente, pintorescas para ellos y no para los objetos-personas que provocaban su entusiasmo).

¡Pero qué estetas burgueses o refinados intelectuales tan rematados hay que ser, qué lejos hay que apartarse socialmente y en la práctica de la clase obrera, para interpretar desde una posición "pintoresca" las nucas de unos trabajadores, o incluso… aquellos alimentos que se llevan a la boca! Pero a cualquier obrero esta alegría tan sensiblera puede resultarle poco menos que absurda, ya que lo que vive, lo suyo, le parece de lo más normal: sólo a una persona ajena, llegada de fuera, se le puede ocurrir entrar en una fábrica para tratar de encontrar allí la inspiración artística ¡Cuánto desprecio real por la clase obrera —desprecio objetivo y no subjetivo, algo que ignoran los *ajrovtsianos*— se encierra en ese particular interés por la vida del proletariado! Y al mismo tiempo, ¡qué fetichismo tan rastrero y estúpido supone eso de encontrar "pintorescas" las virtudes de los obreros… o sus occipucios… o sus gabanes! Sin duda, los abrigos de estos *ajrovtsianos* tan perspicaces eran de mucha mejor calidad, pero en lugar de ver aquellos gabanes obreros como la ropa habitual de trabajo de los proletarios, esos extasiados contempladores de la realidad los tomaron como un rasgo distintivo, uno más, de la clase obrera (el obrero es una persona hosca, sucia, harapienta… ¡Ah, qué pintoresco y maravilloso resulta contemplarlo!), hasta el punto de elevarlos inmediatamente al rango de motivos de inspiración y creación artística.

Continúo transcribiendo algunas citas del artículo: "Decidieron llevarnos a la fundición, uno de esos lugares donde yo (es decir, el artista "proletario" Katzman, Nota de B. A.) en mi vida he puesto los pies. Cruzamos varias habitaciones (¡!), donde varios grupos de obreros-herreros estaban ocupados en hacer algo (¡¡!!). Todo estaba en penumbra, todo bañado en tonos oscuros (hablando en plata, no se veía nada, Nota de B. A.). Los rostros, viriles y concentrados en su trabajo (¿qué les pasará a estos ajrovtsianos para sorprenderse y arrobarse tanto, para destacar de manera especial eso rostros tan "viriles"?, Nota de B. A). Finalmente, llegamos a la fundición. Un lugar hermoso, impresionante. Una nave enorme. Allá arriba se deslizaba una vagoneta. Abajo, de una espita salía manando la colada, de un color rojo-amarillento que cegaba los ojos. Fluía como el agua. Varios obreros, cerca de la espita, recogían aquella agua de hierro fundido en unos recipientes especiales, para llevarlos luego a diversos lugares, donde la vertían en unos moldes, excavados en el suelo de tierra. Toda aquella enorme nave estaba envuelta en una especie de niebla azul-parduzca. Y a través de aquella masa atmosférica azul-parduzca se vislumbraban, de vez en cuando, las ventanas que se abrían justo debajo del tejado, y a los obreros, encorvados y pendientes del hierro fundido que habían vertido en los moldes. Pasamos tres o cuatro horas de ese primer día de trabajo (¡¡!!) de la AJRR pintando en la fábrica (en una fábrica se trabaja habitualmente de otra manera, pero, claro, ¡estamos hablando de artistas!, Nota de B. A.). P. Radímov, V. Yákovlev, D. Toporkov, M. Záitsev y varios más pintaron diversas escenas ambientales, de género. Yo retraté al maestro fundidor y al presidente de la célula política de la fábrica".

Lástima que Katzman no explicara en qué se diferencian —desde un punto de vista proletario— los retratos del maestro fundidor y del presidente de la célula de los millones de retratos que se podrían hacer de gente del montón, pero el pasaje citado resulta ya lo suficientemente ilustrativo. En él todo es, en verdad, de lo más "maravilloso y pintoresco": comenzando por las "habitaciones" (¡a eso se le llama habitación social!) de la fábrica de fundición de hierro; continuando por la fundición, nunca hasta entonces visitada, por la interpretación tan profundamente ignorante que hace del proceso de producción (los herreros no realizaban unas tareas concretas, sino "algo") y por el indescriptible placer "artístico" que emanaba de verlo "todo en penumbra", de lo que destacaban tan sólo "los tonos sombríos"; y terminando con la única conclusión que llega a extraer de todo ese proceso productivo: que es "admirablemente bello" (¿no será el pintor Katzman en realidad una remilgada señorita de la nobleza?)… ¿No les parece que estuviéramos asistiendo a una contemplación pasiva, a una especie de admirado arrobamiento, a un enfoque extraño y ajeno de aquel lugar? Pues no: para los *ajrovtsianos* el resultado de todo aquello fue algo "maravilloso". Para ese grupo de más de cinco pintores, para los que la fundición no era una fundición (¡qué prosaico!), sino "una atmósfera azul parduzca", donde se vislumbraban de vez en cuando "las ventanas y a los obreros" (da igual una cosa que otra, a fin de cuentas todo está envuelto "en tonos oscuros", a excepción de esa "colada, de un color rojo-amarillento que ciega los ojos"), resultó algo excepcional: porque ese grupo de más de cinco pintores no dejó de pintar durante cuatro horas… ¡escenas de género! ¡Estaban descubriendo para el atónito mundo entero la "belleza" de la producción fabril! ¡Estaban dándonos a conocer que, además de los salones burgueses, también existe un proletariado "que apenas se vislumbra en la penumbra", que al parecer "hace algo" y que vive en una especie de "atmósfera azul-parduzca" llamada "fábrica", todo ella inserto en un marco extremadamente "pintoresco", que se halla sumergido en una "completa penumbra". Mientras nosotros, pecadores, andábamos pensando que todo estaría mejor sin esa "penumbra" y que la falta de alumbrado eléctrico era una muestra de nuestro atraso técnico… ¡Pero qué estupidez la nuestra!… ¡Aprendamos de esos *ajrovtsianos*, que en tales "escenas de género" no sólo hallaron inspiración, sino enriquecimiento artístico!

Pero basta ya de bromas. Lo que en verdad resulta abominable es que esta chabacanería se presente como arte revolucionario, que una obra de tan mala calidad y tan evidentemente burguesa en su relación con el mundo de la producción fabril trate de imponerse a la fuerza a la clase obrera.

Si a uno le gusta la fábrica, la máquina y la producción en su conjunto; si sus formas constructivas resultan comprensibles, sus funciones están claras y, consecuentemente, son efectivas en su conjunto, cualquier persona relacionada de manera práctica con el proletariado podría extraer de todo ello una conclusión: que hay

que construir esas fábricas; y que hay que construirlas con los trabajadores de la producción fabril y no limitarse a dibujarlas. No se trata de suplantar una fábrica real —si no mientes y de verdad la sientes como propia en su realidad y con su entorno de máquinas— por una fábrica pintada en un cuadro. Una fábrica pintada sólo puede impresionar a aquellos (aunque en ese grupo también se puedan encontrar obreros), a quienes una fábrica real les parezca un espectáculo agradable [...]

1. Y. A. Katsman, *Kak sozdalsia AJRR* [¿Cómo se constituyó la AJRR?]. Moscú. 1925.

Publicación original en ruso: Borís Arvátov, Borís, "AJRR na zadove", *Zhisn iskusstva*, nº 30 (1925), p. 5.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934.* Colonia: DuMont, 1979, pp. 416-418.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Inventiva en el cartelismo
1925

D34

Nikolái Tarabukin

I. SINGULARIDAD DEL TEMA

El cartelismo[1] no es un asunto de arte "puro".

Resulta imposible elaborar un tema como este con el arsenal de recursos y remedios propios del estudio artístico. Aquí no son aplicables los viejos procedimientos de la estética psicológica, ni la renovada teoría sobre el método "formal". Hablando de cartelismo hay que olvidar que el asunto va sobre una variante de arte "puro", en el sentido general que suele darse a esta expresión. Por tanto tenemos que abordar el estudio y la elaboración del tema de una manera especial de principio a fin.

El arte de la pintura y el cartelismo apenas coinciden, debido, sobre todo, a sus diversos roles sociales. Así se explica que esa divergencia se advierta también en los procedimientos técnicos que una y otra modalidad artística emplean para el tratamiento de un material que, al igual que los medios utilizados, es en esencia bastante similar en ambas. Resumiendo y hablando en términos de crítica artística, esa diferencia de roles sociales es la que determina sus distintos "formatos" artísticos.

II. El CARTEL COMO INSTRUMENTO

El cartel no es sólo un producto de consumo social. Es ante todo un
INSTRUMENTO DE INFLUENCIA SOCIAL.

Un cuadro de caballete es una cosa, un objeto[2]. Naturalmente, a su manera, influye psicológicamente en el espectador y sin duda es también un producto de consumo. Sin embargo, no tiene capacidad alguna para jugar con las palabras. Un cuadro consigue su reconocida valoración social precisamente por la cosa que es. Por el contrario, el cartel es sólo un instrumento, un medio para alcanzar unos objetivos concretos, establecidos con independencia de su aspecto formal.

En el cartelismo no hay un proceso autónomo por sí mismo. El cartel es
ENERGÍA
"condensada", concentrada: una carga explosiva lanzada al corazón de la masa del pueblo con la intención de que, al explotar, produzca en la masa social el efecto reactivo que ya preveía la fabrica que lo fabricó.

III. EL CUADRO "PERPETUO" Y EL CARTEL DE CORTA DURACIÓN

El arte de la pintura siempre es plenamente consciente de que ejerce una influencia sobre el espectador que se prolonga por mucho tiempo. De ahí que la elaboración formal de un cuadro de caballete se lleve a cabo teniendo en cuenta que se está trabajando para muchos siglos.

Por el contrario, el cartel no confía nada a su pasajera "perpetuidad". De ahí que tenga una manera propia de abordar su aspecto externo.

El cartel no valora el material que utiliza por su consistencia o durabilidad, sino por su máxima capacidad de impacto. El cartel no se erige como una construcción duradera, sino que acumula energía, para PRODUCIR SOBRE LA PSIQUE DE QUIEN LO CONTEMPLA —DE UNA SOLA VEZ— EL EFECTO MÁS POTENTE DE QUE SEA CAPAZ. Su objetivo es alarmarle, desequilibrarle, sacarle de su indiferencia apática y ponerle de su parte.

IV. IMPERTINENCIA.

El cartel es un objeto que se comporta de una manera muy revoltosa en el marco de la sociedad. Irrumpe justo allí donde nadie lo llama, donde nadie lo espera y comienza a vocear a grito pelado. Échelo por la puerta, que él regresará volando por la ventana. Es inútil huir de un cartel, porque de todas maneras terminará alcanzándote y gritándote al oído su mensaje.

Esta chulería o, si lo quieren decir con más suavidad, esta impertinencia, es el procedimiento típico que utiliza el cartel para cumplir su función pública.

V. ETAPAS

Surge una pregunta: ¿y a qué referencias debemos ajustarnos a la hora de concebir y hacer un cartel? Y la respuesta es: pues a esas referencias que determinan el papel social del cartel. Un papel que viene determinado por dos elementos básicos:
1) EL DESTINO FINAL DEL CARTEL.
2) EL MEDIO PARA EL QUE ESTÁ PENSADO.

VI. EL CARTEL CARECE DE UN FORMATO PRECONCEBIDO.

AL CARTEL LO ENGENDRA LA LUCHA.
La lucha en el mercado, la lucha en los distintos frentes: político, militar o ideológico. El cartel comienza a vivir de manera especialmente intensa en los momentos más peliagudos de la batalla. El agravamiento de una crisis comercial, una campaña electoral parlamentaria, la guerra o la revolución... saca a las calles de cualquier ciudad un ejército de carteles abigarrado, vistoso y chillón.
UNA CRIATURA DE LA LUCHA: EL CARTEL DINÁMICO[3]

Dinámico por su ideología, estructura formal, condiciones de producción y papel social. El dinamismo del cartel engendra su propio arte figurativo.

EL CARTEL ES LA FORMA MÁS EXPRESIVA DE MAESTRÍA E INVENTIVA PRODUCTIVA

Como objeto productivo (y de producción masiva) que es, el cartel no tiene (y no debe tener) una forma establecida de una vez y para siempre.

LA FORMA DEL CARTEL SE RENUEVA CONSTANTEMENTE

No surge de una manera preconcebida, sino que cada vez se elabora de nuevo, en base a la realidad y sus circunstancias. Un cartel es el resultado de tres factores:

1) El destino del cartel (elemento de oportunidad social).
2) Los recursos técnicos, el material, los medios figurativos, etc., de que se disponga (elemento productivo)
3) Las condiciones de percepción del medio y condiciones de influencia en el mismo (elemento socio-psicológico).

Cuando se habla de cartelismo, no hay que pensar si existe un cartel impresionista, otro expresionista, un tercero constructivista, etc. Y es que no existe ni puede existir un modelo previo de cartel, abstracto, ya concebido y "en estado virgen", donde luego pueda "verterse" el contenido que uno quiera.

VII. EJECUCIÓN O FORMALIZACIÓN DEL CARTEL

¿Cómo transcurre el proceso de invención o concepción formal de un cartel, cuando hay un cartelista que se ha hecho cargo de todas las fases de su trabajo creativo? O, en su caso, ¿cómo debe transcurrir ese proceso, si el cartelista carece de la capacidad suficiente para concebirlo y crearlo?

Para responder a esa pregunta deben pensar en un ingeniero-productor y no en un pintor de caballete. Siendo un artículo de producción masiva, sólo se puede elaborar y valorar el aspecto formal de un cartel comparándolo con el proceso de producción de cualquier otro artículo de fabricación masiva. Casi todos los productos que salen al mercado son medios o instrumentos para conseguir un determinado objetivo. Y todos ellos son objetos sociales, es decir, no tienen vida propia por sí mismos.

EL CONTENIDO SOCIOECONÓMICO Y FORMAL-PRODUCTIVO DE CUALQUIER PRODUCTO DE LA FABRICACIÓN EN MASA VIENE DETERMINADO POR EL DESTINO QUE SE LE DA.

El formato de ese objeto viene determinado por el material del que está hecho y su destino final. Debe ser un objeto útil y oportuno. El destino del objeto debe adecuarse y tener en cuenta el ámbito social al que va dirigido. Por ejemplo: un tejido puede variar de color o dibujo en base al lugar donde va a ser distribuido o la composición social de sus posibles consumidores.

Por lo tanto, el ingeniero que proyecte un artículo de consumo masivo deberá tener en cuenta:

1) EL DESTINO FINAL del artículo, su función de consumo.
2) EL CAMPO SOCIAL de su distribución.
3) El MATERIAL del que debe ser elaborado y que hay que trabajar.
4) LOS RECURSOS TÉCNICOS de que se puede disponer durante la elaboración o fabricación del objeto.

Por su parte, estos cuatro factores influyen en:

a) El coste laboral del producto, es decir, qué cantidad media de trabajo exige su producción en unas condiciones sociales, económicas y técnicas dadas.
b) El valor de consumo del producto o su utilidad social en el proceso de consumo.

El valor de cambio del producto no nos interesa aquí, pues los carteles no son objetos que se pongan en venta.

El papel del cartelista es absolutamente idéntico al de un ingeniero-proyectista. Los dos son creadores o inventores del formato de su producto, un formato que no tiene en sí mismo su razón de ser y que está condicionado por completo por el destino que se le va a dar. Por tanto, nada más comenzar a pensar en su cartel, lo primero que debe hacer el cartelista es tener en cuenta estos cuatro factores que hemos citado.

Y sólo a partir de ese cálculo, de esa valoración de factores, podrá el cartelista diseñar el formato específico del cartel para esa ocasión, y sólo para esa ocasión concreta. La posición que ocupa un cartelista consciente de su papel en el proceso de producción está determinada por la propia esencia del proceso productivo del cartel concreto.

VIII. INFLUENCIA

Una vez obtenido el encargo del cartel, el creador-productor que idea o proyecta su formato debe tener en cuenta:

LA FUNCIÓN DE CONSUMO QUE TIENE EL CARTEL, Y SU OBJETIVO DE CAUSAR EL MÁS POTENTE E INSTANTÁNEO EFECTO POSIBLE SOBRE LA PSICOLOGÍA Y LA MENTALIDAD DE LA PERSONA QUE LO VEA.

En la terminología musical existe la expresión *accord plaqué*, que significa que todas las notas de un acorde se tocan de modo simultáneo. Igualmente, el formato cartelístico concentra su máxima expresividad en un solo foco. En virtud de esta capacidad de sacudida, la función de consumo del cartel se diferencia de la función de los demás productos de consumo masivo en la primacía absoluta del factor psicológico sobre el material. Cualquier empresa importante, al fabricar un determinado producto de consumo masivo, tratará de estandarizar sus distintos formatos (circuitos eléctricos, aparatos telefónicos, etc.). Esta homogeneidad de formatos conduce a una fácil sustitución del producto inservible por otro similar, y a también sean similares los procedimientos de fabricación de los productos destinados al consumo masivo. Por el contrario, el creador de un cartel siempre estará obligado a tener en cuenta su capacidad de influir al máximo en la psique de la persona que lo contemple, mediante la expresión más vistosa o chillona que sea capaz de crear. En una palabra, deberá tender no a estandarizar su producto, sino hacia su ORIGINALIDAD.

Un formato cartelístico que rápidamente se haga familiar al espectador deja de influir en él, se vuelve invisible. Entonces el cartel pierde su razón de ser: el poder de convocatoria.

Ese requisito de sacudida sensorial, implícito en el destino final que se da a un cartel, genera dos condiciones, que es necesario valorar al diseñar su formato:

ORIGINALIDAD E INGENIO

El cartel debe huir de la estampa como de la peste: de la estampa temática, figurativa, emblemática, con texto, etc.

De la exigencia de que la conmoción causada por el cartel sea breve y potente se deriva esta otra condición:

LACONISMO Y EXCENTRICISMO

El cartel debe ser captado al vuelo. No debe soltar un discurso, puesto que raramente los que pasan por allí se van a detener a leerlo. Al contrario, lo que debe hacer es gritar una simple y breve consigna de convocatoria. Pero al mismo tiempo esa consigna debe ser gritada de la manera más excéntrica posible, para que la impresión que cause se imponga sobre la multitud de impresiones que recibe un habitante urbano.

La noción y el grado de excentricidad formal de un cartel es algo completamente relativo y convencional. Cada tiempo y cada lugar imponen a la actividad humana su "matiz". Naturalmente, esto también ocurre con el cartel. Por su "estilo" general distinguimos el cartel americano del alemán, el francés del inglés, el cartel de la primera década de este siglo del actual.

ESTE ESTILO GENERAL DE LOS CARTELES BORRA LA ORIGINALIDAD DE CADA UNO DE ELLOS

La primera aparición en Moscú de un cartel teatral en estilo "constructivo"[4] causó enorme impresión entre las personas que lo contemplaron. Pero ahora, cuando prácticamente todos los carteles son de estilo "constructivo" (de buena o mala calidad artística), un cartel teatral de este estilo apenas capta la atención de nadie. Por mucho que el cartel "grite", si a su alrededor todos los demás carteles "gritan" igual, su grito enmudecerá. Esto explica que el cartelismo americano emplee de vez en cuando el siguiente ardid: colocar un cartel en blanco en medio de una maraña de carteles vocingleros. La mancha blanca del cartel, como si se tratara de una raspa en un ojo, atrae la atención del espectador, que, ya interesado, encontrará en una esquina del cartel, ahora sí, el texto del anuncio impreso en letra pequeña[5].

IX. INVENTIVA

Esta circunstancia nos retrotrae de nuevo al principio básico del cartelismo: a la imaginación, la capacidad de inventiva. El maestro cartelista no tiene derecho a convertirse en un aislado "anacoreta" ni en un artista "del Olimpo". Debe prestar mucha atención al estado y a las condiciones del mercado en cada momento de su proceso creativo. La originalidad y el ingenio de un cartel están determinados por el mercado cartelístico. Se puede decir, que

LA INVENTIVA ES INHERENTE A LA NATURALEZA DEL CARTEL.

El cartel se muere alejado de la inventiva. Así como un producto, por ejemplo un zapato, que no cambie de formato durante varios años puede seguir encontrando compradores, en el cartel esta posibilidad no existe: si la capacidad de inventiva desapareciera del cartelismo, este moriría sin remisión, perdería su razón de ser.

La inventiva del cartelista tiene un carácter completamente diferente al de, por ejemplo, la inventiva de un pintor de cuadros. La noción de inventiva en un pintor de caballete adquiere un sentido "absoluto". Con su arte, el pintor pretende alcanzar la "inmortalidad", obtener la sapiencia "eterna". El pintor entiende la inventiva como la revelación de su propia "originalidad" o como el hecho de descubrir un determinado "recurso" pictórico que aún no haya sido utilizado por ningún otro artista, un recurso que tratará de "plasmar" inmediatamente, a fin de canonizar un nuevo "estilo", diferente de los ya existentes.

El maestro cartelista es un dialéctico. No entiende su capacidad de inventiva de un modo absoluto, sino como algo relativo, que debe acomodarse a la situación del mercado cartelístico y a las exigencias concretas que presente en ese momento.

X. "CREACIÓN" Y TRABAJO[6]

El pintor de caballete "crea" en su celda, en su taller, como un eremita o un monje de clausura. El maestro cartelista se cuece en el caldo de los días laborales de la vida social y cotidiana, respira su aire y se mueve al ritmo y los tiempos del día presente. El pintor de caballete traslada las obras de su "creación" desde su celda de retiro al museo, donde son valoradas por conservadores y expertos en arte desde el punto de vista de sus logros "formales".

El maestro cartelista lanza su producto al mercado, a la masa viva que forman sus contemporáneos, pellizca sus nervios y recibe allí mismo, al instante, satisfacción artística. Una satisfacción que no procede de los "recursos formales" que haya aplicado en la confección del cartel, sino del nivel de conmoción que el cartel haya producido "en vivo".

Al pintor de cuadros le estudian en universidades, academias e institutos. Escriben monografías sobre él, exaltando sus cualidades y valor artístico. Sus obras son adquiridas por los museos y, hay veces en que su simple traslado de un clavo a otro se puede convertir en un "asunto" de interés nacional[7]. En cambio, al maestro cartelista raro es quien le conoce por su nombre, a excepción hecha quizá de la institución que le ha encargado el cartel. Sus carteles se quitan sin pena ni gloria del lugar donde se instalaron y luego se destruyen sin piedad en cuanto pasa ese breve período de tiempo en que supo "hacerse ver y oír de manera impertinente". Y que el maestro cartelista se olvide de que alguien escriba una monografía en su honor. Y si alguien lo hace, será "en honor del cartel" y no en el suyo propio. Esto es así, porque un pintor crea un "objeto de arte" ("por favor, se ruega no tocar con las manos"), mientras que un cartelista lo único que hace es moldear una "energía", una energía que ataca los nervios de la gente y les escalda el cerebro.

El laconismo y el excentricismo de los recursos expresivos del cartel se relacionan con el dibujo, el color y el texto. Un dibujo excesivamente detallado, una luz con matices y un texto largo quitan al cartel su razón de ser, pues lo hacen pasar completamente inadvertido. ¿Por qué? Pues porque, por lo general, el espectador percibe el cartel a una cierta distancia y siempre de una manera casi instantánea.

Un cartel exige un espacio suficiente que facilite la orientación visual de sus recursos representativos. La inventiva en un cartel excluye el recargamiento y la congestión espacial.

Pero el requisito de ausencia de detallismo no se aplica al dibujo, ni tampoco a los carteles y anuncios cinematográficos[8]. En los carteles de cine se insertan directamente fotografías con escenas o fragmentos de la película que se anuncia. Pero incluso estos escaparates cinematográficos tienen que incluir un elemento llamativo en el cartel y ese detalle exige un estudio de lo más detallado y racional.

El destino final del cartel determina también su clasificación tipológica, que distingue dos variantes:

1) El CARTEL COMERCIAL (comercial, industrial, etc.)
2) EL CARTEL IDEOLÓGICO (político, militar, de instrucción pública, etc.)

XI. ÁMBITO DE DIFUSIÓN PÚBLICA

El ámbito de difusión pública de un cartel, así como su propio destino final, determina a su vez el formato y el aspecto formal del cartel. He aquí una regla de obligado y general cumplimiento: el cartel debe ser entendible por todos. De ahí la exigencia de que sea comprensible al máximo, una exigencia que se extiende a cualquier tipo de cartel.

Pero la comprensibilidad de un cartel es una cuestión relativa. Teniendo en cuenta el ámbito social y de difusión del cartel, el maestro cartelista podrá complicar o simplificar su presentación formal. El cartel que vaya dirigido al ámbito rural, a una aldea, debe ser más comprensible que el urbano. Su contenido, tanto el figurativo como el textual, puede ser más extenso, porque un aldeano, por lo general, no mira un cartel de pasada, sino que lo hace varias veces y con detenimiento. A un cartel que vaya a tener una difusión amplia, naturalmente hay que exigirle una máxima comprensibilidad general. En cambio, en un cartel que tenga por destino un ámbito reducido y especial, por ejemplo, un cierto grupo de profesionales, el colectivo dirigente de una empresa, etc., ese principio debe considerarse de una manera mucho más limitada.

El maestro encargado de diseñar el aspecto formal de un cartel también debe tener en cuenta el lugar donde este se vaya a colocar. La plaza central de una ciudad es un lugar multitudinario y con un continuo ajetreo, por lo que, naturalmente, exigirá que cualquier cartel instalado allí sea lo más vistoso y chillón posible. Las dependencias de un determinado organismo, de una fábrica, donde siempre el mismo personal pasa diariamente por delante de los carteles allí expuestos, son lugares mucho menos exigentes respecto a la potencia expresiva que deben tener los carteles que allí se instalen. Incluso hay casos en los que un cartelista debe atenuar al máximo la fuerza expresiva de su cartel. Por ejemplo, un cartel destinado a un centro de enseñanza quizá exija prescindir de una vistosidad chillona o una vocinglería impertinente, ya que el medio permite que el mensaje de un cartel más tranquilo, menos agresivo, pueda ser igualmente visualizado o leído.

XII. EL MATERIAL

La raíz nominal "plaqu", muy habitual en un determinado grupo de palabras, guarda estrecha relación con la "planitud"[9] formal del cartel: *plaque* significa 'abstracto o difuso': a) en color y pintura; b) en texto.

La raíz "plaqu", también muy habitual en otro grupo de palabras, guarda igualmente estrecha relación con la "planitud" formal del cuadro: *plaque* aquí significa 'placa', *plaquer* 'chapar o laminar' y *plaqueur*, 'laminador'.

La práctica demuestra que la forma de un cartel es preferentemente plana, superficial.

XIII. EL PROCEDIMIENTO DE LA INTERPRETACIÓN FIGURATIVA

La cuestión sobre la pura resolución del aspecto plástico o figurativo no tiene en el cartel una solución nítida, lineal. Ciertamente, llamamos cartel a esa forma que está asociada con la planitud o la superficialidad, por contraposición al anuncio publicitario, que en este sentido goza de mayor libertad en la elección de los medios expresivos. Pero el aspecto figurativo de un cartel no debe resolverse inevitablemente en un estilo plano. La exigencia de planitud figurativa elevada a categoría absoluta nos lleva a un enfoque pictórico del cartel. En este caso, el cartel prácticamente se asimila a un fresco decorativo. Pero la pintura decorativa es arte ornamental, mientras que el cartel es arte de agitación. La cuestión sobre la resolución plana de los elementos figurativos tiene mucho más fundamento en los carteles que tienen sólo sentido decorativo, que en los carteles de agitación pública.

"El cartel de agitación no decora, convoca". Por ello, si, proclamándola de forma ilusionante, esta convocatoria podría conseguir una gran influencia, el maestro cartelista deberá sin duda dar preferencia a una representación formal que cree expectativas. Es posible que existan recursos que, rompiendo la planitud, consigan al mismo tiempo destacar un cartel concreto frente a otros carteles que utilicen una representación formal plana. Por tanto, si el maestro cartelista conoce o descubre alguno de esos procedimientos expresivos estará en su derecho de no desdeñarlo. La pretensión drástica y lineal de mantener la planitud en los elementos figurativos de un cartel no es compatible con esa otra tendencia que nosotros, por poco tiempo, denominamos "ingeniosa" o "inventiva".

Si asumimos la tesis principal del cartelismo —el máximo de influencia posible con la utilización de todos los medios que el autor del cartel tenga a su alcance— y partimos de la situación de que no hay ni debe haber ninguna exigencia normativa en este arte, entonces tampoco puede haber una solución lineal e inmanente en la cuestión de la obligación de mantener los principios de la formalización plana del contenido figurativo de un cartel.

XIV. CARTEL Y ANUNCIO[10]

Existe la opinión de que la expresividad (entendiéndola como expresividad figurativa o plástica) es un elemento indeleble del cartel y que, por tanto, el cartel de texto hay que referirlo por fuerza al anuncio publicitario.

La diferencia entre anuncio y cartel de texto no estriba en el texto en sí mismo, sino en el carácter de la relación entre texto y plano. Cuando el texto tiene no sólo una influencia de contenido, sino que, además de estar unido orgánicamente y de forma diferenciada con el plano-hoja, también llama la atención desde el punto de vista del espectador-perceptor, entonces calificamos ese formato de cartelístico. El texto de dicho cartel, además, suele ser mínimo.

Cuando, por el contrario, el texto juega un papel exclusivamente de contenido y actúa únicamente sobre la conciencia; cuando la parte textual pierde influencia visual por sí misma, es decir, cuando en el cartel cesa la función pictórica y actúa tan sólo la textual, entonces dicha manifestación formal no es ya cartelística, sino publicitaria. Por lo general, el texto de los anuncios es extenso. En esta variante tenemos que incluir los anuncios de prensa, las hojas de precios de las fábricas y de las empresas comerciales e industriales, etc. Cuando no se trata de propaganda comercial, sino política, si sólo llevan texto, estas hojas se llaman octavillas, y si van acompañadas de un cuadro se denominan *lubok*[11] [estampas populares].

La diferencia entre anuncio y cartel también se puede hacer apelando al nivel de impacto del efecto psicológico que tratan de crear estas dos variantes artísticas. El cartel siempre es impertinente, machacón. Actúa por la fuerza. Afirma su verdad, exige que los espectadores se sometan a su voluntad. El anuncio simplemente informa, tan sólo constata un hecho.

La práctica ofrece numerosos ejemplos de cómo en la variante pura se ocultan elementos propios del cartel, ganando con ello en efectividad cualitativa. Y, al contrario, ejemplos de cómo el cartel se ve invadido por rasgos declarativos o informativos, enrareciendo así su fuerza actual.

XV. FORMAS EXPRESIVAS

Según su forma expresiva externa, el cartel puede ser: a) objetivo-figurativo (un cartel sobre el hambre); b) textual-figurativo (la mayoría de los carteles revolucionarios de Moor[12], Deni[13] y demás); c) abstracto-textual (modelos y consignas del suprematismo) y d) sólo textual.

XVI. RECURSOS TÉCNICOS

Los recursos técnicos de los que dispone el cartelista se reflejan fatalmente en el aspecto formal del cartel.

El maestro cartelista, que dibuja su proyecto como un ingeniero diseña el molde o maqueta de su idea, debe tener presente que no está creando un ejemplar único, sino un objeto de producción masiva que llegará al consumidor, no con el mismo aspecto formal con que fue ideado por las manos de su creador (como un cuadro de caballete), sino bajo un aspecto formal que es resultado de la reproducción mecánica, es decir, de una fase de producción en la que se emplean máquinas. El maestro cartelista debe tener muy en cuenta esta circunstancia. Debe conocer los recursos técnicos de que dispone la persona o institución que contrata el cartel y el grado de ejecución potencial del mismo.

En el anuncio comercial, los capitalistas gastan grandes sumas de dinero. Sin embargo, otro tipo de relación completamente diferente con el precio del cartel es el que impera cuando se está creando un cartel ideológico. El dinero que se emplea en la producción del cartel ideológico nunca será reintegrado, ni siquiera por una vía indirecta, como sí suele ocurrir en el mundo del anuncio publicitario. Por eso los gastos realizados en la creación de un cartel ideológico deber ser asignados completamente al pasivo de la organización, partido o institución que haya decidido sacar a la luz dicho cartel. Además, raramente el cartel ideológico tiene un efecto o una significación de largo recorrido. Generalmente, suele ser un cartel de trascendencia momentánea, pensado para un período de actividad o influencia bastante corto. Esto ya obliga a mantener una actitud economizadora en relación con el empleo de fuerza de trabajo y material en su proceso de producción. Pero es que, además, algunas veces tampoco se dispone de mucho tiempo para realizarlo. En la práctica del cartel revolucionario se señalan casos[14] (*) en que, en los momentos más álgidos de la batalla, un cartel que necesitara cuarenta y ocho horas para estar listo ya llegaba con retraso o resultaba claramente anacrónico cuando salía a la luz. Los acontecimientos le habían sobrepasado.

Ocurre con frecuencia que también el tiempo que se debe utilizar en la producción de un cartel-anuncio comercial es limitado. Por ejemplo, un cartel teatral no debe ser muy complejo, para no alargar en exceso su fecha de salida. Muchas veces hay que limitarse a un mero texto de composición linotípica o incluso a copiar un cliché: no se dispone de tiempo y encima resulta barato. El cartel teatral no puede ser multicolor, porque cada color de más exige el empleo suplementario de una nueva máquina: el gasto y el tiempo de producción aumentan. Por tanto, es normal que, aún disponiendo de suficientes medios técnicos, las circunstancias obliguen al cartelista a imponerse una serie de limitaciones.

En base a las exigencias productivas de la elaboración del proyecto y la realización del cartel se calcula su valor o coste laboral, mientras que su valor de consumo se determina por el grado o el nivel de influencia psicológica que es capaz de provocar en el ámbito social al que va destinado. La relación entre estas dos cantidades nos dará la posibilidad de calcular el valor de cambio del cartel, que no se expresa sólo en dinero, sino también en la calidad y nivel cuantitativo del efecto psicológico obtenido con la aparición del cartel en un determinado ámbito social.

EL GRADO DE EFECTIVIDAD PSICOLÓGICA DE UN CARTEL ES EL CRITERIO MÁS IMPORTANTE PARA CALCULAR EL VALOR DE SU ESPECÍFICO PESO SOCIAL.

XVII. VALORACIÓN

El arte del cartel no se valora simplemente por el nivel de perfección técnica de su ejecución. La valoración estética de un cartel suele ir asociada a la valoración estética de un cuadro, olvidando completamente que, a diferencia de una obra pictórica, un cartel no tiene valor en sí mismo, que su función es social y utilitaria y que, a fin de cuentas, el objetivo para el que ha sido creado determina su propósito y significación social. Este papel del cartel, completamente diferente del que tiene el arte de la pintura, es olvidado a menudo por los peritos estetas y los propios maestros cartelistas. Los carteles reunidos en una exposición, un álbum o un libro pueden interesar por su aspecto formal. Pero son carteles que ya han perdido su valor directo, su significación social actual. De la misma manera que una vajilla, un mueble, un vestido, unos juguetes, etc., reunidos en un museo artístico, carecen ya de su sentido inicial y están allí precisamente por haber perdido su función social inmediata, por haberse convertido en objetos puramente estéticos, también los carteles representados en un libro o un periódico han modificado la calidad de su efecto psicológico.

En la forma ya referida y en un medio no inherente al cartel, el centro de atención se posa sobre su forma plástica. Por ello, en las reproducciones suelen ganar algo aquellos carteles que tienen una gran calidad formal, pero indefectiblemente pierden aquellos otros que, en las especiales circunstancias perceptivas que en su día se le impusieron, fueron precisamente los que ejercieron una mayor de influencia en el medio social al que estaban dirigidos. Este ejemplo nos vuelve a demostrar que el cartel, como objeto artístico, no está próximo al cuadro (que al ser reproducido pierde bastante menos que cualquier objeto útil), sino más bien a los objetos materiales de uso cotidiano.

Los que con más frecuencia se olvidan del valor o significado social del cartel son los pintores de caballete, tanto los del sector "derechista" como los del "izquierdista". Acostumbrados a observar un objeto artístico desde el punto de vista de su propio gusto formal —algo absolutamente justificado cuando se trata de pintura—, trasladan este hábito a la producción cartelística, un arte completamente diferente de la pintura de caballete. Un cartel realista con un dibujo perfectamente logrado, con sus construcciones en perspectiva y demás, generalmente resulta inadecuado para ejercer la necesaria influencia psicológica en el público al que está destinado. Basta que un cartel constructivista de un pintor "de izquierdas", aún siendo "vistoso", no tenga en cuenta ni el lugar donde va a ser emplazado ni el público al que se dirige, para que, aún siendo capaz de producir un gran efecto, resulte absolutamente falso e improductivo.

Un maestro cartelista no debe ser constructivista, expresionista, realista, etc., a la manera de cualquier pintor, sino un PRODUCTOR, un productivista.

Por ello, cualquier enfoque estético que se dé a un cartel, ya sea constructivista o de cualquier otro estilo pictórico, siempre resultará erróneo, como errónea o inapropiada sería la aplicación de este enfoque estilista en la fabricación, digamos por caso, de neumáticos para coches.

XVIII. PRODUCCIÓN

EL ARTE DEL CARTELISMO ES PRODUCTIVISTA POR SU ESTRUCTURA, SOCIAL POR LA FUNCIÓN QUE REALIZA Y PROPAGANDÍSTICO POR SU IDEOLOGÍA.

En contraposición al cartel comercial, bastante trabajado por la burguesía, el proletariado ha desarrollado la variante del cartel ideológico, tanto político como revolucionario.

El proceso de creación de un cartel es colectivo. En él, al igual que en el proceso productivo de artículos de consumo masivo, participan toda una serie de personas, desde el creador de su aspecto formal hasta el maquinista que permanece al pie de la imprenta. Si el creador del cartel se esfuerza por dar originalidad a su dibujo, teniendo en cuenta ante todo la función social de su producto, no es para dar mayor subjetividad a su aspecto formal, sino para facilitar su, digámoslo así, asequibilidad social. En el aspecto formal de un cartel bien ideado y ejecutado no se refleja (como en un cuadro de caballete) el mundo subjetivo del autor. Al contrario, el aspecto figurativo, constructivo y textual de un cartel habla del medio social en el que ha sido engendrado.

EL CARTELISMO NO ES UN ARTE DE EXPRESIÓN, SINO DE “CONTAGIO”.

También interesa señalar aquí otro rasgo psicológico de la percepción que el espectador tiene de un cartel. El que mira un cartel no tiene interés alguno en saber quién ha sido su autor, mientras que ese mismo espectador, ante un cuadro de caballete, lo primero que intentaría sería aclarar quién ha sido el artista que lo ha pintado. No es casual que se haya construido toda una ciencia sobre las “características personales y artísticas” de los grandes pintores de la historia, o toda una disciplina científica versada en “peritaje pictórico” con el objetivo de descubrir la autoría de un cuadro concreto. Pues bien, pueden estar seguros de que el cartelismo nunca desarrollará disciplinas teóricas o prácticas de esa guisa, de la misma forma que resulta impensable que pueda surgir una ciencia concreta para determinar quién ha sido el productor de este u otro artículo de consumo masivo y habitual.

LA HISTORIA DEL CARTELISMO ES CON FRECUENCIA UNA HISTORIA ANÓNIMA.

La edición rusa de “Izobretátelnost v plakate” apareció incluida en el volumen *Chto nuzhno znat, chtoby sdelat plakát, lubók, reklamu, smontírovat knigu, gazetu, afishu, i kakiye vozmózhnosti otkryvayet fotomejánika* [Lo que hay que saber para hacer un cartel, un *lubok*, un anuncio; para montar un libro, un periódico, un cartel y qué posibilidades abre la fotomecánica), publicado en Moscú en 1925.

Dentro de la constelación de fuerzas de la vanguardia postrevolucionaria, Tarabukin adopta una posición completamente independiente, y muy poco tenida en cuenta hasta ahora. Por un lado, pertenecía al ámbito de una ciencia del arte fundamentada en la filosofía y en la psicología como la practicada por formalistas, fenomenólogos y psicólogos en el contexto de la “escuela filosófico-formal” en la GAJN [Academia Estatal de Ciencias Artísticas] y el GIII [Instituto Estatal de Historia del Arte] de Petersburgo y Leningrado. La agrupación informal de expertos rusos en ciencias del arte de los años 20, conocida con el nombre de “escuela filosófico-formal” (*Formalno-filosófskaya shkola*), tenía una constitución mucho menos definida que, por ejemplo, el grupo contemporáneo de los formalistas rusos con el que, no obstante, mantenía una relación tan estrecha como compleja. Ni siquiera el nombre de escuela era de empleo generalizado; los focos de cristalización de esta “escuela” —que en principio seguía planteamientos propios de la filosofía del arte— fueron dos instituciones académicas: la GAJN, es decir, la “Academia Estatal de Ciencias Artísticas” con sede en Moscú desde comienzos a finales de los años 20 y el GIII, el “Instituto Estatal de Historia del Arte”, establecido en Petersburgo. Ambas academias contaban con publicaciones propias. Los trabajos de la GAJN se publicaron como *Trudy gosudárstvennoy akademii judózhestvennyj naúk* [Trabajos de la Academia Estatal de Ciencias Artísticas] en forma de monografías o antologías. El trabajo en grupo más importante fue sin duda el recogido en el volumen *Judózhestvennaya forma* [Forma artística] del año 1927 que tenía como clara referencia la figura central de la GAJN, el fenomenólogo Gustav Shpet[15]. No es casual que Tarabukin pudiera publicar precisamente en este marco exclusivo un estudio sobre el problema del retrato fundamentado en la filosofía del arte[16]. Tarabukin escribió también amplios estudios sobre el simbolista ruso Michaíl Vrúbel y sobre la pintura de iconos[17].

Además de estos planteamientos orientados a la historia y la filosofía del arte Tarabukin desarrolló también posiciones claramente próximas a los constructivistas y a la vanguardia de izquierdas en calidad de miembro del “Instituto de Cultura Artística” estatal (INJUK) de 1921 a 1924 y a lo largo de su actividad docente en el marco del Proletkult y de los “Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica” (VJUTEMAS)[18].

A. H.-L.

---

1. El medio del cartel no había contado con una fundamentación teórica sólida en Rusia o en la temprana Unión Soviética anteriores a Tarabukin, para él este debate suponía la ocasión perfecta para deslindar los medios aplicados, de los que trata realmente su libro, de las tradiciones del “arte puro” o de la pintura y su sujeción a leyes y valores “eternos”. En este sentido presenta una argumentación muy similar a la de Alekséi Gan aunque mucho menos agresiva y excluyente [N. de Aage Hansen-Löve].
2. Aunque sería más preciso traducir el término *vesch*, incesantemente repetido en el discurso artístico de la época, como “cosa”, siempre aparecen casos —sobre todo cuando la palabra se refiere en realidad a la “obra” misma— en los que es mejor hablar de “objeto” —de forma análoga al concepto, entonces no tan corriente, de arte “objeto” que en la terminología de Kandinski aparece, por ejemplo, como “Gran realismo” equiparado a la “Gran abstracción” (V. Kandinsky, “Über die Formfrage” [1912] en Id., *Essays über Kunst und Künstler*. Teufen, 1955, p. 15; cf. también A. H.-L., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdun*. Viena: Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften, 1978, pp. 80 ss.)—. Mientras la abstracción está representada por la obra de Kandinski y los suprematistas, el “realismo” domina en los objetos espaciales tridimensionales o en los contrarrelieves de Tatlin, Ródchenko, Puni y otros [N. de Aage Hansen-Löve].
3. También resulta interesante aquí el reflejo constante de los paralelismos y las diferencias entre el arte aplicado americano o capitalista (anuncios, publicidad, etc.) y sus correspondientes equivalentes soviéticos que —como era de esperar— se rigen menos por el ánimo de lucro que por el papel constructivo-organizativo del maestro cartelista. Su autoría es “anónima”, su forma de expresión es “lacónica y excéntrica” y, en resumidas cuentas, no produce creaciones artísticas sino “trabajos” que deben funcionar en el “mercado”. Para ello Tarabukin proporciona instrucciones tanto técnicas como de teoría del arte [N. de Aage Hansen-Löve].
4. Probablemente se refiere a carteles teatrales y carteles “constructivistas”. Cf. al respecto: Klaus Waschik y Nina Baburina (eds.), *Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts*. Bietigheim-Bissingen, 2003 [N. de Aage Hansen-Löve].
5. En las revistas *Das Plakat* y *Die Reklame* se pueden encontrar ejemplos de carteles alemanes que han utilizado este recurso.
6. Acerca del debate sobre “creatividad” vs. “trabajo” cf. Groys, Borís y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde.* Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 429 ss. [N. de Aage Hansen-Löve].
7. Los habitantes de Moscú recuerdan aquel tiempo (aún antes de la guerra), en que I. Grabar fue declarado poco menos que “enemigo de la Patria” por decidir el traslado a la Galería Tretyakov de las pinturas que, a la muerte del artista se guardaban en su mansión.
8. Sobre el cartel de cine ruso o soviético de aquellos tiempos cf. Susan Pack, *Film Posters of the Russian Avantgarde*. Colonia, etc., 1995; Nina I. Baburina, *The Soviet Arts Poster. Theatre, Cinema, ballet, circus, 1917-1987*. Londres, etc., 1990 [N. de Aage Hansen-Löve].
9. A pesar de que el cartel tiende a encuadrarse entre los medios aplicados, Tarabukin descubre sorprendentes paralelismos con el afán por priorizar la superficie propia del arte abstracto [N. de Aage Hansen-Löve].
10. La diferencia apuntada aquí entre anuncio y cartel resulta comparable con el debate de los formalistas rusos acerca de las funciones retóricas del “discurso de Lenin”, tal como aparecerá inmediatamente después de su muerte en la revista *Lef*. Cf. por ejemplo Víktor Shklovski, “Lenin kak dekanonizator” [Lenin como descanonizador], *Lef*, nº 5 (1924), pp. 53-56 (traducción de estos artículos al alemán en *Sprache und Stil Lenins. Aufsätze von V. Schklowski, B. Eichenbaum, L. Jakubinski, J. Tynjanov, B.* Kasanski, B. Tomaschewski. Múnich, 1970; sobre el análisis formalista del “discurso polémico-agitador” cf. también A. H,-L., *Der russische Formalismus*, cit., pp. 498-502 [N. de Aage Hansen-Löve].
11. El término *lubok* designa un tipo de pliego suelto impreso que tuvo gran difusión hasta comienzos del siglo XX, en un primer momento como sustituto del cartel o del periódico en Rusia. Cf. al respecto Yuri M. Lotman, “Die künstlerische Natur in den russischen Volksbilderbögen”, en *Lubok: Der russische Volksbilderbogen* [cat. expo, Münchner Stadtmuseum]. Múnich, 1985, pp. 21-34 [N. de Aage Hansen-Löve].
12. Se refiere al grafista y cartelista ruso Dmitri Moor (1883-1946). [Moor es un seudónimo, derivado del protagonista de la obra de Schiller *Los bandidos*]. Dmitri Moor trabajó con Mayakovski para la agencia de telégrafos ROSTA [N. de Aage Hansen-Löve].
13. Víktor Deni (1893-1946). Pintor, cartelista y caricaturista soviético, uno de los maestros de la agitación y la propaganda cartelística del período revolucionario bolchevique (1917-21) [N. del T.].
14. Recogido de un artículo de V. Polonski sobre la producción cartelística, publicado en la revista *Pechát i Revoliútsiya*.
15. Sobre la recepción de Husserl y la fenomenología en Rusia por parte de Gustav Shpet y Alekséi Lósev cf. la monografía de Alexander Haardt, *Husserl in Rußland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev*. Múnich, 1993; sobre la escuela filosófico-formal cf. A. H.-L., *Der russische Formalismus*, pp. 175 ss.; Id., “Jan Mukařovský im Kontext der ‚synthetischen Avantgarde‘ und der ‚Formal-Philosophischen Schule‘ in Rußland”, en Herta Schmid (ed.), *Jan Mukařovský und die Prager Schule*. Potsdam, 1999, pp. 219-262.
16. N. Tarabukin, “Portrét kak problema stília” [El retrato como problema estilístico], en A. G. Gabrichevski (ed.), *Iskusstvo portreta*. Moscú, 1928, pp. 159-193 (antología de artículos de la GAJN).
17. Reedición: *Smysl ikony* [El sentido del icono]. Moscú, 1999. En este volumen aparecen más datos sobre la vida y la obra de Tarabukin, recopilados por A. G. Dunaev, pp. 213-219.
18. Cf. también al respecto N. M. Tarabukin, “INJUK. 1923”, en H. Gassner y E. Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, p. 104.

Publicación original en ruso: Tarabukin, Nikolái, “Izobretátelnost v plakate”, en *Chto nuzhno znat, chtoby sdelat plakát, lubók, reklamu, smontírovat knigu, gazetu, afishu, i kakiye vozmózhnosti otkryvayet fotomejánika* [Lo que hay que saber para hacer un cartel, un *lubok*, un anuncio; para montar un libro, un periódico, un cartel y qué posibilidades abre la fotomecánica]. Moscú, 1925, pp. 9-23. Las notas 5, 7 y 14 son de Tarabukin.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 430-431; Groys, Borís y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde.* Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 398-412, de donde proceden las anotaciones (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Sobre la reorganización de las facultades artísticas de los VJUTEMAS
1926

D35

Borís Arvátov

En el NARKOMPROS (Comisariado del Pueblo para la Educación) están estudiando en este momento la creación de una GLAVNAUK (Dirección General de Instituciones Científicas, Museísticas y Técnico-Artísticas) y la cuestión del OJOBR (Departamento de Formación Artística) en relación con la reorganización de las facultades “productivas” de los VJUTEMAS, que se encuentran en una situación lamentable tanto en programas formativos como en personal docente y equipos técnicos. Esta reorganización deberá eliminar las lagunas citadas, asociar más estrechamente a las facultades artísticas e industriales de estos Talleres superiores a las necesidades de la producción industrial en lo relativo a la calidad productiva, la selección de personal cualificado y la creación de una cultura material de la clase obrera (en primer lugar, vivienda, ropa, etc., y prosiguiendo después con la construcción de casas de trabajo y descanso, clubes, etc.).

Hasta ahora las facultades productivas de los VJUTEMAS, como lujo “estético”, estaban abandonadas. Sus presupuestos daban risa y la dirección organizativa trabajaba de manera incoherente, sin método, a pesar de que dentro de estas facultades se habían generado nuevos valores revolucionarios, si bien es cierto que eran valores a título individual, surgidos gracias a la iniciativa y capacidad de determinados miembros de su cuerpo docente, lo que a larga daba poco de sí.

Los cambios anunciados se expresan en lo siguiente: un aumento de los créditos, una planificación de los planes de estudio y de la producción artística, una estrecha relación de los Talleres con la producción y las escuelas de formación media y primaria, una mejora de los equipos técnicos y la selección de personal puramente técnico para establecer ese contacto entre arte y producción, que no debe tener un carácter mecánico, sino más bien organizativo.

Pero esta reorganización arriba expuesta sería más o menos racional, si ese proyecto aún tan difuso no tratara de ocultar un viejo contenido estético, que sólo ahora comienza a renovarse.

Los cabecillas y organizadores de esta reforma, que quieren hacerla extensiva a la formación artístico-industrial en general, atribuyen a estos Talleres un valor de lo más insignificante y, para hacerlo, se basan en la siguiente premisa: dado que la producción actual no puede reformarse a gran escala y que, a pesar de todo, se tiene necesidad de artistas —y no de simples artistas, sino de artistas con una reconocida

madurez creativa, es decir, de técnicos, maestros y dibujante—, lo consecuente sería formar al alumnado de las escuelas medias y primarias para dedicarlo a la producción y a los estudiantes de los Talleres Superiores para destinarlos a la enseñanza, como profesores.

Sin negar por un momento que la urgente necesidad que tiene la industria de complementar su personal con profesionales de las "artes aplicadas" debe ser satisfecha ni que de los Talleres deben salir profesores con una suficiente cualificación, hay que protestar enérgicamente contra ese intento de atribuir a los Talleres un devaluado carácter auxiliar y de formación aplicada, por muy reforzada que se vea su plantilla cualitativamente.

El asunto es, que el proyecto del NARKOMPROS se está desarrollando en el marco de una concepción típicamente burguesa del arte, es decir, productiva, que consiste en atribuir al arte una función meramente "estética", que es la que se necesita en esa complementación técnica que exige el trabajo en la industria.

Además, al arte se le viene a considerar fundamentalmente como una profesión, en cuanto que está estrechamente ligada en el proceso creativo con otras actividades sociales con objetivos radicalmente diferentes. El arte no es otra cosa que pura forma, de ahí que su significación social venga sólo determinada por la aplicación o el destino de esta creación formal, su objetivo, su aplicación social, sus métodos.

La denominada función "decorativa" de las artes aplicadas consiste en la expresión formal de unos u otros objetivos sociales: la revelación "de clase" de los objetos en la cultura clasista burguesa imperante hasta el siglo XIX; el tradicional simbolismo de la apariencia externa de las cosas en los estilos "ya extinguidos" (la llamada "estilización"); las asociaciones ideológicas (por ejemplo, el estilo imperio y similares); y, finalmente, la disgregación individual de las cosas en ese proceso de rebelión contra el gusto "pequeñoburgués" (modernismo y demás). Las actuales tendencias en las artes aplicadas tienen cuatro variantes diferentes para "decorar" los objetos. Y es que aquí el asunto no va de decorar, sino de reconstruir, de reformar. La clase obrera no necesita demostraciones, ni tradiciones, ni ideologizaciones, ni disgregaciones impresionistas de las cosas: necesita reformarlas, no como formas en sí, sino como objetos que actúan y tienen una función en la sociedad.

Si las escuelas superiores necesitan, dadas las circunstancias, exportar pedagogos, naturalmente habrá que agregar las secciones correspondientes a las distintas Facultades. Pero sólo sobre la base de una total y general "politecnización" de los VJUTEMAS será posible que surtan de maestros técnicos revolucionarios a la producción industrial. O dicho de otra manera: es necesario que los VJUTEMAS formen y exporten ingenieros, de la misma manera que ya lo hacen otras escuelas superiores, pero además ingenieros con una cualificación artístico-productiva muy alta; que los licenciados de los VJUTEMAS puedan trabajar en la industria, sin que ello guarde apenas relación con su valía y posibilidades artísticas. Ningún *trust* industrial puede pasar sin ingenieros-proyectistas y, como ya se sabe, las escuelas técnicas superiores no son capaces de proporcionar ingenieros así, salvo quizá proyectistas de máquinas e ingenieros proyectistas para el sector de la construcción. A duras a penas los ingenieros de tecnología, los ingenieros mecánicos y los ingenieros químicos aprenden dentro de la industria a proyectar bienes productivos (sólo en parte) y, sobre todo, bienes de consumo.

La calidad de la producción, los estándares, los modelos, la proyectos de productos, la documentación concursal, los inventos, los estudios de mercado... Se pretende que los VJUTEMAS formen profesionales que sean capaces de hacer esas cosas... y nada más.

He aquí por qué el proyecto de dividir sus departamentos según el material con que vayan a trabajar debe ser revisado, orientándolo a la creación técnico-productiva (química, construcción, etc.) y no a la construcción según el material empleado, que más bien responden a las especialidades artesanales o de oficios, razón por la cual aún se mantienen a un nivel de "mera aplicación".

O los VJUTEMAS o se convierten en Escuelas Superiores de Arte en el sentido literal de esta palabra (aunque para ello se necesite alargar los planes de estudio) o se conforman al servicio del renovado decorativismo industrial. Y el Estado tiene suficientes recursos para sostener a una institución docente de cualquiera de estos dos tipos, siempre que una vez reorganizada dé los esperados frutos.

Publicación original en ruso: Arvátov, Borís, "O reorganizátsii judózhestvennyj fakultétov VJUTEMASa", *Zhisn iskusstva*, nº 29 (Leningrado, 1926), p. 17.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934.* Colonia: DuMont, 1979, pp. 154-155.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Lucha por la vitalidad
1927

D36

Aleksandr Bogdánov

Lucha contra la decadencia senil desde sus primeras manifestaciones

Nuestra teoría aún no permite resolver la cuestión de si es o no es posible eliminar la decadencia senil y la muerte "natural", pero indica el camino que debe seguir una investigación sistemática sobre esta cuestión, así como los procedimientos para luchar en la práctica contra este proceso. Es decir, los métodos que se pueden emplear para ralentizarla o debilitarla, lo que implicaría la posibilidad de aumentar la duración de la vida en general, reforzar la atención sobre ella y hacerla más armónica justo en aquellos momentos en que esta decadencia comienza a manifestarse.

[...]

Hemos visto ya cómo la dimensión cualitativa de la vitalidad humana juega un importante papel en determinados momentos de la vejez. La interrupción del crecimiento y de la acumulación de las actividades vitales garantiza precisamente que las crecientes contradicciones sistémicas acaben ganando la batalla, ya que los gastos energéticos que aquellas producen dejan de cubrirse a cuenta de los sobrantes anabólicos. Lo que acabo de decir muestra una clara analogía organizativa con una sociedad como la capitalista, en la que comienzan a manifestarse sus contradicciones internas. Mientras esa sociedad pueda crecer y expandir su ámbito de producción e intercambio —con la conquista de nuevos mercados o el incremento de la capacidad productiva de los ya existentes—, sus contradicciones inherentes —la competitividad anárquica y sus crisis, la explotación, la guerra de clases, etc.— no podrán socavar su energía vital de manera absoluta, puesto que sus deficiencias son compensadas con las ventajas obtenidas con sus logros o conquistas económicas. Sin embargo, si desaparecieran estas potencialidades productivas, un posterior incremento de las contradicciones internas conduciría inevitablemente al colapso total de esa formación social. Es evidente, que existe una diferencia sustancial entre este proceso social y el destino de un organismo aislado: las células de la sociedad—las empresas, las economías domésticas o, al menos, los propios individuos— pueden sobrevivir al cataclismo de una de esas formas sociales y, al mismo tiempo, reagruparse y reorganizarse en otra distinta, algo que las células del organismo, con una mayor y sustantiva diferenciación entre ellas, y disponiendo de una base vital mucho más reducida y estrecha, son completamente incapaces de hacer.

[...]

Aunque se cuenta con esos dos tipos de células, A y B, sus distintos pasados troncales les llevan a una relativa inadaptación. Existen razones suficientes para suponer que sus déficits vitales no coincidan: un tipo de células tiene unos déficits y el otro, otros diferentes. Ello conduciría a que los déficits de un grupo se cubrieran con los del otro y viceversa. De esta manera, la nueva célula dispondría de todos los elementos vitales iniciales del tipo que se tratara, estando, por tanto, capacitada para crear una nueva generación a partir de ella. Para que quede claro, pondré esta comparación. Un organismo "ciego" y otro "sin piernas" no sólo se apoyarían entre sí, sino que incluso llegarían a conjugarse para formar otro ser, que tuviera ya las piernas del ciego y los ojos del sin piernas.

Tenemos aquí, por tanto, la plasmación de un principio organizativo, el más grandioso de cuantos existen, manifestado en toda su omnipotencia: lo viejo, al morir, se hace nuevo y adquiere además capacidad de engendrar. ¡Qué dirían todas esas tríadas de Hegel y los hegelianos, los viejos y los más modernos, ante esta dialéctica vital, creativa y organizativa!

Pero, quiérase o no, inmediatamente surge esta pregunta: ¿y cómo ha logrado una infeliz célula, débil y vieja resultar más genial que todos los Hégeles del mundo? ¿Cómo esa célula ha podido renunciar, de manera valiente y revolucionaria, a su propia individualidad, y fundir su propia vida (pese a haber estado luchando con denuedo constantemente y justo hasta ese momento por una existencia propia e independiente) con la vida de otra célula, que además le resulta extraña y diferente de ella en mayor o menor medida?

[...]

Veamos ahora qué puede y debe generar —desde el punto de vista organizativo— esta copulación de organismos unicelulares para garantizar su viabilidad vital.

En primer lugar, debe producirse necesariamente un incremento cualitativo de la capacidad vital: con la fusión debe aumentar la suma de elementos que garantizan esa forma de vida y, consiguientemente, también la suma de actividades y recursos con los que esa vida se opone al medio. En efecto, después de la copulación, la célula resultante, que tiene el doble de volumen y masa que cada una de las dos células previas, sería mucho más "fuerte" que las dos por separado, en caso de que tuviera que enfrentarse a un hipotético enemigo. Por ejemplo, si una sustancia nociva penetrara en ella en una cantidad limitada, las posibilidades de que la célula nueva muriera envenenada serían menores. Lo mismo se puede decir de las toxinas que ya se habían acumulado en cada una de las células precedentes antes de la copulación. Si esas toxinas ya de por sí eran distintas las unas de las otras, ahora, además, al tener que dispersarse en una célula con el doble de masa, su concentración se reduciría a la

mitad y, consiguientemente, su capacidad de acción sería como mínimo la mitad de la que disponía anteriormente.

En segundo lugar, debe producirse un incremento estructural de la vitalidad, un incremento que además tendría un carácter "cualitativo": la nueva célula dispondría de una mayor diversidad de elementos y combinaciones, pues las dos partes, al fundirse, se "complementarían" la una a la otra, enriqueciendo así la vida del todo resultante. Esto, que es evidente por sí mismo, nos resulta muy difícil de ilustrar en los organismos más simples, porque aún seguimos ignorando casi por completo su organización fisiológica. Pero se puede explicar fácilmente en los fenómenos de cruzamiento o hibridación de los organismos superiores, ya que la fusión de dos células sexuales es, al fin y al cabo, como una cópula. He aquí un ejemplo: un mulo une, a la fuerza y al tamaño de su yegua-madre, la resistencia y la estabilidad nerviosa de su padre-asno.

Pero este ejemplo sólo caracteriza los resultados de la cópula a nivel estadístico. Más importante es, sin embargo, el incremento dinámico de la vitalidad que de ahí resulta. La vida, que es lucha y desarrollo, adquiere tras esa fusión una base más amplia, se apropia de un material más rico y se hace al mismo tiempo más "plástica", más "dúctil", tanto en sus mutaciones propias como en las cambiantes relaciones que mantiene con el medio. En una palabra, la nueva vida resultante tendrá mayor capacidad para obtener logros más complejos y significativos en el futuro.

[...]

Todo esto es importante para nosotros precisamente porque caracteriza nuestra sangre como un tejido realmente universal, que posee algo de todos los demás tejidos y que, al mismo tiempo, es capaz de influir estructuralmente en el resto. Si propiedades distintas y beneficiosas para el organismo pueden ser intercambiadas por medio de la sangre (o incluso a través de otro eslabón más: el plasma embrionario), entonces con más razón habrá que deducir que ese intercambio directo de propiedades será aún mayor cuando la sangre se transfiera de un organismo a otro. Esto significa que el intercambio de sangre y, en general, la transfusión de sangre, puede convertirse en una gran aplicación del método integro-conjugacional en la lucha por la vitalidad, aunque, evidentemente, sin llegar a ser tan completo y radical como la copulación y la conjugación en la naturaleza.

[...]

Hace ya muchos años comencé a dedicarme a la investigación de las leyes generales de todo tipo de procesos organizativos, un asunto al que he terminado dedicando prácticamente mi vida. En concreto, la confrontación de distintos tipos de combinaciones vivas me llevó a pensar que la conjugación también era posible en los organismos superiores. Y no me estoy refiriendo a una mera conjugación sexual, sino a una conjugación de otro tipo: una conjugación para el incremento de la vitalidad individual que, en concreto, adoptaría la forma de un intercambio de ese tejido universal de los organismos superiores, es decir, de su sangre.

[...]

Hace ya 19 años que trato de atraer el interés y la atención de los científicos que disponen de suficientes recursos técnicos de investigación para que se apliquen al estudio de las posibilidades y probabilidades de un "colectivismo fisiológico", basado en el intercambio de sangre. Yo confío que ahora, por fin, esto sea posible.

Aleksandr Bogdánov fue un intelectual ruso realmente ejemplar para su época y, por tanto, interesado en múltiples disciplinas. Aleksandr Aleksándrovich Malinovski nació el 10 de agosto de 1873 en Sokolka, en el departamento de Grodno, estudió Ciencias Naturales (Matemáticas, Física, Química y Biología) en Moscú y Medicina en Charkov, en círculos revolucionarios de izquierdas se interesó por las necesidades de los simples trabajadores, fue desterrado, conoció a los actores políticos más importantes del momento, desde Anatoli Lunacharski hasta Maxím Gorki, pasando por Lev Trotski, y en 1905 participó de manera activa en la primera revolución rusa.

Desde 1894 —firmando con seudónimos como "Maksimov", "Riadovói", "Werner" y, sobre todo, el apellido paterno de su mujer, "Bogdánov"—, en conferencias y publicaciones, abordó cuestiones de economía política y filosofía natural, editó la traducción al ruso de *El capital* de Marx, escribió dos novelas de ciencia-ficción —*Krásnaya zvezdá* [Estrella roja, 1908] e *Inzhener Ménni* [Ingeniero Menni, 1912]— y, finalmente, desarrolló la tectología, una teoría organizativa monista que se proponía nada menos que interrelacionar todo.

La tectología, del griego "tékton" (constructor), suponía el intento de fundamentar todas las cosas —tanto orgánicas como inorgánicas, más aún, todos los fenómenos del mundo material e inmaterial— en estructuras organizativas de validez universal. En este contexto, Bogdánov concebía la "organización" como un proceso interminable, común a las diversas manifestaciones de la vida y capaz de mediar tanto entre ideas y experiencias como entre cosas y seres humanos. Su objetivo era establecer un conjunto de reglas que debía generar la máxima organización posible de cosas e ideas en todos los procesos y disciplinas, ya fuera un estado de salud equilibrado o una sociedad justa.

Junto a Gorki y Lunacharski, Bogdánov organizó escuelas de partido, en 1909 en Capri y en 1911 en Bolonia, con el objetivo de formar a trabajadores para la propaganda de Rusia, con los que constituyó el grupo Adelante (Vperiód). Después de la Revolución de 1917, fue uno de los miembros fundadores de la Academia Socialista (más tarde Comunista) de las Ciencias, dio clase en la Universidad de Moscú y adoptó una postura crítica contra el taylorismo. Bogdánov aportó la fundamentación teórica al movimiento de masas del Proletkult (Cultura Proletaria), que declaró la formación cultural del proletariado como condición indispensable para lograr innovaciones políticas y económicas duraderas. Un antiguo enfrentamiento filosófico con Lenin, que culminó con el famoso escrito de réplica *Materializm i émpiriokrititsizm* [Materialismo y empirocriticismo, 1909] y el reproche de machismo e idealismo, y que en buena medida contribuyó a que en 1920 la organización Proletkult quedara sometida al control del partido y Bogdánov se dedicara a la creación de un "colectivismo fisiológico".

En 1926 fundó en Moscú el primer Instituto de Transfusiones de Sangre del mundo, en el que emprendió la "lucha por la vitalidad" mediante transfusiones circulares de sangre. Bogdánov se sometió a sí mismo con éxito a un total de once transfusiones en dos años, llevado de la firme creencia de que mediante la aportación repetida de nuevos elementos estabilizaba cada vez más su organismo. Lo importante era que el receptor y el donante fuesen de edades diferentes. Según Bogdánov, los organismos de más edad son inmunes a determinadas enfermedades, mientras que los organismos más jóvenes poseen elementos ya muertos en los más mayores. Así, ambos organismos deben complementarse recíprocamente, "la mezcla de sangres equilibrará los síntomas de exceso o carencia que no cuadran, y el medio vital se volverá más armonioso" ([La lucha por la vitalidad, 1927]). Un año después de la fundación del Instituto de Transfusiones de Sangre parecía que las esperanzas de Bogdánov se estaban cumpliendo. En octubre de 1927 este centro había efectuado ya 213 transfusiones con 158 pacientes. Su técnica circular de construcción propia se difundió con la fundación de centros de transfusión en todas las repúblicas de la Unión Soviética. Pero el 7 de abril de 1928, para sorpresa de sus compañeros de lucha, Bogdánov murió experimentando consigo mismo, al sufrir un *shock* durante su decimosegunda transfusión.

M. V.

Publicación original en ruso: Bogdánov, Aleksandr, *Borbá za zhiznesposóbnost*. Moscú, 1927. Para la traducción alemana cf. Groys, Borís y Michael Hagemeister, *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 482-483, 525-605, texto del que procede la nota de Margarete Vöhringer (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Selección de texto por Michael Hagemeister. Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Cómo celebrar el decenio
1927

D37

Serguéi Tretyakov

¿Cómo debemos celebrar el X Aniversario de la Revolución de Octubre?

A ser posible, con un estallido de emociones de todos las capas populares como nunca se haya visto hasta ahora.

Con una manifestación gimnástica realizada con conciencia, seguridad e ímpetu por millones de constructores del socialismo.

[...]

Para que resulte completamente diferente de las fiestas que celebramos habitualmente, en las que la velada vespertina y el correspondiente concierto musical son el plato fuerte de la víspera, y en las que las manifestaciones procedentes de los distintos barrios convergen en la plaza central de la ciudad a la manera de una procesión religiosa, el aniversario de este Primer Decenio debemos organizarlo sobre la base de la utilidad y la productividad.

La productividad tiene dos facetas. Por una parte, significa utilizar todos los recursos técnicos centralizados para influir en las masas. La prensa, el cine y la radio: estos tres medios de comunicación, fundamentales para poner en contacto de un modo centralizado a millones de personas, deben constituirse en los ejes fundamentales sobre los que deben girar, ya en calidad de recursos locales, secundarios y coadyuvantes, el teatro, los conciertos, las orquestas, los discursos, etc. etc.

La prensa debe convertirse ese día en guía que nos conduzca por los diez años revolucionarios transcurridos; en registro que haga balance completo de lo ocurrido; en cartel anunciador de la fiesta; en oráculo de pronósticos de futuro; en notas musicales que sostendrá en sus manos la multitud que cante y declame; en muestra de la armonía y coordinación del régimen soviético.

La radio tiene que hacer llegar a todos los rincones del país las palabras de los que participaron en los combates de octubre y de los prohombres de la construcción posterior del socialismo. La radio tiene que informar tanto a aquellos que caminen en las columnas de manifestantes como a los que yazgan en las camas de los hospitales. Los altavoces de la radio deben conectar en todo momento a cualquier ciudadano de la Unión Soviética, desde su propia vivienda, con el transcurso general de la celebración festiva, utilizando para ello los más avanzados equipos técnicos disponibles en el campo de la palabra y el sonido.

El cine, proyectado en las paredes de nuestras casas, contribuirá a explicar los hechos y acontecimientos más complejos y menos divulgados que se desarrollaron en nuestras calles y en nuestra vida diaria durante esos diez años, bien sea con la proyección de imágenes rodadas *in situ* y narradas en forma de crónica, bien sea escenificando los momentos cruciales de nuestra revolución con toda veracidad y detalle.

Pero la otra faceta del concepto de productividad es, desde luego, mucho más importante.

Durante estos días, cualquier persona que salga a la calle o acuda a los lugares concretos donde se estén desarrollando los festejos deberá sentirse propietario y heredero de la construcción soviética, patrono que, lleno de energías constructivas y confiado en su futuro, contempla orgullloso todo lo que ha conseguido hacer.

Las animadas competiciones deportivas de los colectivos productivos, tanto de empresas concretas como de las distintas ramas o sectores que componen nuestra administración y nuestra industria tomadas en su conjunto, deberán celebrarse antes de la fiesta de conmemoración, a fin de que durante la fiesta puedan exhibirse los ejer-

cicios de "los mejores", sean estos deportistas natos o cajistas de imprenta, obreros metalúrgicos, maquinistas de tren o trabajadores del sector de la alimentación.

[...]

Por la valoración y puntuación que otorguen unos jurados especiales constituidos al efecto, determinadas empresas podrán ser declaradas "héroes" de la construcción socialista. Se pueden organizar también discusiones públicas sobre la gestión y actividad de las distintas empresas nacionales, para que la gente manifieste su opinión a favor o en contra de las mismas.

En las fachadas de las fábricas y los *trust* empresariales, de los edificios administrativos y de los comisariados populares, enormes bandas de tela y demás colgaduras expondrán en columnas informativas con diagramas las fases y los ritmos de crecimiento de los distintos sectores económicos del país, así como la situación actual y las principales cuestiones que afectan a la producción nacional.

En los escaparates de las tiendas y las cooperativas, se expondrán rótulos que anuncien qué productos se comercian, cómo y a qué precio, acompañados con composiciones visuales de los artículos que allí se muestran.

[...]

Los muros bien estucados, las viviendas bien ventiladas y los conflictos familiares solucionados oportunamente para antes de que comiencen las fiestas son valores más preciados que todas las solemnes palabras que puedan escribirse en la fachada de un edificio.

La renovación visual y productiva de los escaparates para estos días de fiesta es una buena ocasión para disponer y organizar las vitrinas de un modo utilitario [...]

En lugar de preparar deprisa y corriendo los chapuceros ensayos corales que suenan en todos los aniversarios, no estaría mal organizar a partir de hoy un movimiento coral de aficionados. De esta manera, los grupos corales que se creen tendrán mayor continuidad temporal y no desaparecerán una vez acabada la fiesta.

Aprovechando la introducción de las competiciones deportivas o profesionales de los colectivos laborales en el programa de las fiestas, estaría muy bien que esta exhibición de los "mejores" se convirtiera en un procedimiento habitual para combatir la chapucería, la gandulería y las ausencias injustificadas al trabajo.

Cuando se instalen los altavoces en las ciudades, hay que pensar a largo plazo, para que puedan prestar sus servicios a la población el mayor tiempo posible.

Aprovechando que damos al cine un papel protagonista en los días que festejamos el X Aniversario de la Revolución de Octubre, esta ocasión debería estimular y reforzar la producción de cinematógrafos ambulantes y de películas de alquiler una vez acabadas las fiestas.

Todo lo dicho no significa que excluyamos de la fiesta los procedimientos habituales, puramente estéticos, que tanta efecto emocional producen en la población: fuegos artificiales, iluminación callejera, música, espectáculo... Con esto no queremos decir tan sólo que allá dónde se pueda emplear alguno de estos recursos estéticos, se haga. Al contrario. Consideramos que hay que desarrollar estos recursos estéticos y generalizar su uso cuanto sea posible, para que esta fiesta se instale en la memoria de nuestro pueblo, sobre todo en la de las capas sociales más atrasadas, como un poderoso y emotivo recuerdo.

Creemos acertado que en estos días de octubre se intensifiquen y proliferen los desfiles y los paseos populares por las calles de nuestras ciudades [...]

Evaluación de la formalización artística de la celebración del X Aniversario de la Revolución de Octubre

Nosotros, miembros de LEF, decimos: "¡Mejoremos!". Nuestros adversarios: "¡Adornemos!". Una muestra de esta confrontación se puede encontrar en el cruce entre la calle Tverskaya y el bulevar Strástni. Unos carteles "realistas", unas figuras estampadas "estilo patético", profanan el chaflán del edificio de la KUTV (Universidad Comunista de los Trabajadores del Este). En la otra esquina, la librería Gizeh ha renovado la disposición de los libros en su escaparate. El sistema de anaqueles móviles en vitrinas ideado por Y. Semiónova y L. Lavinskaya es moderno, cómodo, pulcro y, además, decorativo.

El campo de batalla de dos principios artísticos, el utilitarista y el estético. Los utilitaristas quieren alegrar nuestra disposición de ánimo exhibiendo los logros técnicos; los estetas, con sus llamados "procedimientos artísticos". Una manifestación extremista de los primeros: el rechazo absoluto de la tela de Andrinópolis de los carteles en favor del farol reparado de la esquina, del limpio y recién barrido patio de vecinos y de las guarderías infantiles del edificio, que acaban de terminar sus obras de reforma. Una manifestación extremista de los segundos: un cartel pictórico de carácter "heroico" que cubre como una cortina el gran reloj de la Central de Telégrafos. No se puede luchar contra el Tiempo. Tiene tan poco sentido como empanar un alfiler: en la vitrina de la pastelería han clavado los bizcochitos con alfileres hasta formar el emblema del aniversario de la Revolución de Octubre [...]

Publicación original en ruso: Tretyakov, Serguéi, "Kak desiatiletit", *Novy Lef*, nº 3 (Moscú, 1927), pp. 35-37; "Zapisnaya knizhka. Otsenka judózhestvennogo oformléniya desiatioktiabriá", *Novy Lef*, nº 10 (Moscú, 1927), p. 7; traducción alemana de K. Hielscher en S. Tretyakov, *Die Arbeit des Schriftstellers*. Hamburgo, 1972, pp. 43-7; y en Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 458-460.

Traducción de los textos originales rusos de Rafael Cañete.

La psicología del hombre del futuro
1928

D38

Aron Zalkind

Un comunismo maduro

[...] Esa será, en general, la situación en el comunismo maduro. ¿Pero cómo será su psique? ¿Cómo será el hombre de esa época? [...]

Los temores que antes provocaban las elementales necesidades biológicas han desaparecido. Las condiciones de alimentación y la situación de la salud e higiene públicas han sido organizadas a la perfección y la preocupación biológica va desapareciendo cada vez más en la penumbra de los tiempos.

No se da un estado de febrilidad en los procesos psíquicos, ya que su causa principal, la crisis o la inseguridad económica, ha desaparecido.

La sensación de libertad, de naturalidad. No hay una dependencia o una sujeción al estado interior o a la situación que nos rodea. La buena organización intercolectiva que se ha heredado y que se prolonga ya bastante, la que recibimos de nuestros abuelos (de los primeros siglos de comunismo), tanta salud y felicidad, se ha convertido en un reflejo incondicional, absoluto, en un nuevo instinto innato, que se ha instalado al lado mismo del instinto de conservación. El instinto individual de conservación se ha convertido en un instinto individual-colectivo de conservación social, en el que la tendencia a defender a la colectividad es tan fuerte y tan irresistible como la de defenderse a sí mismo [...] La continuidad, la inseparabilidad del sentimiento del "yo" del sentimiento "colectivo". Es una coexistencia orgánica.

La perfecta racionalización de la conducta, de todas las funciones fisiológicas, de todos los procesos psíquicos. La planificación de todos los actos, de la creación misma, ha alcanzado sus límites máximos.

La universalidad domo-productiva y comunitaria. El amistoso intercambio y apoyo mutuos en todos los campos de la actividad productiva y doméstica. El sentimiento de universalidad desde los primeros meses y años de vida. Los hijos no serán hijos de una familia, sino los hijos de toda la Humanidad.

La rapidez en la adopción de decisiones, la rapidez de acción.

El trabajo será a la carta, ajustado al gusto y las capacidades de cada uno. La profunda satisfacción de cada persona por sus funciones sociales y productivas.

El desarrollo y florecimiento cada vez más profundo e imparable de las capacidades intelectuales colectivas. La racionalización general de la producción y del modo de vida conducirá a una perfecta ordenación y regulación de los procesos cerebrales [...].

La inútil fricción y tirantez de los procesos cerebrales, causada en el pasado por el desorden técnico y fisiológico del trabajo cerebral, alcanzará su mínimo valor. Se logrará la máxima flexibilidad en los engranajes de los más diversos sectores del sistema nervioso central.

Las posibilidades de conectar y trasvasar la energía de una región nerviosa a otra se convierten en algo extremamente válido y productivo: el organismo descubre una extraordinaria agudeza y sensibilidad hacia las nuevas influencias del medio, ya que las trabas de aquella parte de la vieja experiencia anterior, que ya no sirve para nada, se van deshaciendo rápidamente, y el cuerpo se va abriendo amistosamente a todas las influencias creativas, organizadas por la comuna mundial.

La antigua avidez y agudeza del instinto del hambre, del instinto animal de conservación, a resultas de la eliminación de la lucha básica por la existencia, da paso a otras funciones ahora vitalmente más importantes. La energía del hambre se vuelca en un hambre aguda de investigación, en una apasionada atracción por el saber. Esta inclinación, por su intensidad e insaciabilidad, sustituye desde los primeros meses y años de la infancia a la antigua y prolongada hambre "abdominal", que ya ha desaparecido por completo de la cotidianidad biológica y psicológica de la comuna mundial.

El misticismo se irá difuminando de la misma manera que fue desapareciendo la cola de nuestros antepasados homínidos, los monos. Todos los órganos sensoriales se han agudizado, se han diferenciado delicadamente, se han unido en unos lazos fértiles y profundísimos y proporcionan un contacto pletórico y profundo con la realidad circundante.

Después de "haberse privado" por completo de Dios y de la fe de ultratumba, el hombre se sentirá tan embriagado de alegría por la vida como no lo había experimentado nunca en el místico y prehistórico período de su existencia. El mundo se abrirá ante él permitiéndole vislumbrar regiones inexploradas, ofreciéndole impresiones desconocidas, descubriéndole el origen de deseos y experiencias completamente inéditos. Si bien la vida es limitada, es tan placentera, está tan saturada, que hay que conocerla toda cuanto antes, instalarse en ella con todo su contenido, introducirla por completo en sí mismo, dejando en ella nuestra profunda y lejana huella, incrustarse en la vida de la humanidad de hoy, de ayer y de hace tanto tiempo y en el universo entero. "Un arrebato de investigación agresiva". Un arrebato hacia la inmortalidad social. Como podemos ver, todo esto está muy lejos de los miedos maléficos de Dostoyevski, de su "hombre desnudo en la desnuda tierra" sin dios, asustado, monstruosamente amoral [...]

La vida sexual. El amor sexual
En el maduro régimen comunista desaparecerán todas las circunstancias que tan celosamente se ocupaban antaño de desorganizar sexualmente a la humanidad. No habrán motivos lo suficientemente serios que justifiquen las desnaturalizadas y "desproporcionadas" diversificaciones y conmutaciones de la energía humana, y la naturaleza sexual del hombre se logrará reformar y "replanificar" de la misma manera que se podrá refundir el ser humano entero, en todas las facetas de su existencia biopsicológica.

El matrimonio desaparecerá como unión económica, anulándose junto con esa coercitiva ligazón sexual que sienten los cónyuges. La educación de los hijos será socializada por completo, y la familia, como foco educacional, también será eliminada. La vida conyugal se manumitirá y la vida sexual se liberará de artificiales prescripciones en su desarrollo. Desaparecerá la oferta y la demanda de prostitución, como desaparecerá también la ociosidad parasitaria y la sobreexcitación como fuentes de un desarrollo temprano y excesivo de la atracción sexual. La vida sexual se logrará reconducir por los derroteros que dicten los intereses del género humano, del colectivo de la comuna y de la propia individualidad. [...]

El hombre comunista conformará unos valores absolutamente novedosos, ingentes y gratificantes, mucho más potentes que los que la sexualidad más rica y radiante proporciona a nuestro hombre contemporáneo. Dispondrá de estímulos mil veces más eficaces y fructíferos para la creatividad que los que ahora proporciona la sexualidad más óptima y placentera.

Durante décadas y siglos, el creciente proceso de desarrollo creador del hombre de la comuna se alimentará en gran medida de una transformación inversa en la creatividad y de la regeneración cualitativa de aquellos recursos energéticos que, en las condiciones que imponía el caos pre-socialista, un día fueron hurtados ilegalmente por la sexualidad. [...]

La mujer
Un papel decisivo en este saneamiento comunista de la sexualidad lo protagonizará la "mujer humanizada". A grandes rasgos, la naturaleza fisiológica de la mujer perderá para esas fechas ese lastre secular que arrastraba consigo, en perjuicio de sus comunes cualidades creativas humanas.

En primer lugar, la mujer parirá cada vez con menos frecuencia[1], ya que la excesiva natalidad infantil, ese "reflejo paridor de seguridad", desaparecerá en la era de la comuna. En segundo lugar, el embarazo transcurrirá de un modo mucho más fácil y ligero y estará asociado a muchas menos dificultades psico-fisiológicas que en el momento actual, en la época del caos social y biológico más disforme.

Estas reformas tan profundas en el campo de "las obligaciones femeninas" serán la fuente de un fecundísimo despertar intelectual de la mujer. Una enorme parte de esos recursos energéticos suyos, que un buen día quedaron paralizados y que, durante casi toda su vida femenina, se mantuvieron en un estado preventivo, en una especie de parálisis presente y futura relacionada con el proceso de la procreación, se liberarán finalmente para ponerse al servicio de la creatividad.

La muerte
¿Y cómo va a morir el hombre de la comuna?

El hombre comunista será longevo. La disminución hasta el mínimo de la fatiga, y una vez eliminadas las infecciones y demás enfermedades (debidas hoy en día a las imperfecciones sociales e higiénicas), todo ello permitirá una longevidad desconocida hasta nuestros días. [...]

La muerte consistirá en que el organismo, de manera progresiva y en todo su conjunto, consumirá sus recursos, limitará sus potencialidades e irá poco a poco, por partes, aletargándose. La muerte llegará con los años, con las décadas, y llegará sin dolor ni sufrimiento, sin desequilibrios internos. Se irá imponiendo como una especie de profundo y multiforme relax, como un apagamiento armónico, como la conquista cada vez más amplia de un profundísimo sueño.

Naturalmente, a la humanidad nunca le gustará la muerte, siempre sentirá por ella un rechazo rabioso (¡no miedo!), que irá creciendo con el paso de los siglos. Con todos sus recursos creativos, y en primer lugar, pondrá su mente a trabajar en la consecución de la máxima prolongación de la vida. He aquí dónde tienen la creación e investigación colectivas uno de sus grandes campos de aplicación en el futuro. Sin embargo, es evidente que la inmortalidad humana no se conseguirá y nosotros sólo nos podemos limitar aquí a afirmar que la muerte para el hombre del futuro ya no supondrá ese monstruoso suplicio, que aún nos sigue suponiendo a nosotros.

Así vivirá y morirá el hombre de la época del comunismo maduro.

Sobre Arón Borísovich Zalkind existen datos biográficos contradictorios. Al parecer procedía de una familia burguesa judía de San Petersburgo y estudió en el Instituto de Psiconeurología de esa ciudad con su fundador y director Vladímir Béjterev (según otras informaciones, nació en 1888 en Charkov y se licenció en 1911 en la Facultad de Medicina de la Universidad de Moscú). En torno a 1910, según nos informa él mismo, conoció el psicoanálisis, que intentó combinar con la teoría de los reflejos de Pávlov. Se interesó especialmente por la relación dinámica entre los impulsos internos del individuo y su capacidad para configurar conscientemente su entorno externo. Zalkind se hizo freudiano y marxista y recibió la Revolución con entusiasmo.

En los años veinte Zalkind dio clase en la Universidad Comunista Sverdlov de Moscú y estaba considerado como una autoridad en cuestiones referentes a la educación sexual y a la pedagogía de personas en situación de abandono. En la antología *Revoliútsiya i molodiózh* [Revolución y juventud, 1925] arremetió radicalmente contra las consecuencias de la "revolución sexual" y la idea del "amor libre". Según él, en el capitalismo, una sexualidad hipertrofiada había reemplazado a la religión como opio del pueblo, debilitando parasitariamente la fuerza del proletariado. Zalkind oponía al "pansexualismo" la reivindicación de la "sublimación revolucionaria", es decir, la reconducción de las energías libidinosas hacia la lucha de clases y el establecimiento del comunismo. En *Polovóy voprós v uslóviyaj sovétskoi obschéstvennosti* [La cuestión sexual bajo las condiciones de la sociedad soviética, 1926] formuló doce "mandamientos de la vida sexual para el proletariado revolucionario", en los que llamaba a la abstinencia prematrimonial, la elección de pareja con conciencia de clase, la monogamia y las relaciones sexuales comedidas y controladas con el fin de procrear. Según Zalkind, la sexualidad debía subordinarse a los intereses de clase. Por eso el partido tenía derecho a inmiscuirse en la vida sexual de sus miembros. Se hizo famoso su comentario de que la atracción sexual hacia un enemigo de clase era tan perversa como la atracción sexual hacia un cocodrilo o un orangután.

En la segunda mitad de los años veinte Zalkind se distanció de su "freudismo" anterior y se convirtió en uno de los representantes más importantes de la "paidología"[2] soviética; de 1928 a 1932 fue redactor jefe de la revista *Pedológuiya*. La "paidología" se definía a sí misma como una ciencia "sintética" del niño, que comprendía la medicina, la psicología y la pedagogía. Se basaba en una "perspectiva monista del niño como una unidad psicofísica" y tenía como cometido la investigación de las "leyes de desarrollo" biológicas y psicológicas de la infancia y la juventud. En este contexto, Zalkind representa la tendencia "sociogénica" cuyos seguidores, a diferencia de los "materialistas biológicos", recalcaban la especial importancia de los factores sociales de cara a la casi ilimitada "plasticidad" física y psíquica del ser humano. De ahí su "optimismo paidológico revolucionario", la fe en que el nuevo medio ambiente socialista producirá un nuevo ser humano. El 4 de julio de 1936, una resolución del Comité Central del Partido Comunista condenó y prohibió la paidología, por considerarla una "pseudociencia antimarxista". Al recibir esta noticia, Zalkind sufrió un infarto, a consecuencia del cual falleció.

M. H.

1. No me atrevo a hacer volar mi fantasía hasta ese momento en que el engendramiento humano extrauterino sea una realidad. Que fantaseen así esos oponentes míos que tantos datos convincentes tienen sobre esa certidumbre.
2. Tanto el término alemán *Pädologie* como el ruso *Pedológuiya* derivan de la raíz griega *paidós* 'niño'(al igual que *Pädagogie* 'Pedagogía'). En castellano confluyen los resultados de este étimo griego con los derivados de *pedon* 'suelo'. Pedología designa otro ámbito científico, parte de la Geología. Para evitar la homonimia, empleamos aquí el término "paidología", que remite al mismo étimo [N. del Ed.].

Publicación original en ruso: Zalkind, Arón, "Psijológuiya cheloveka búduschego", en Ark, A. y E. Kolman (eds.), *Zhizn i téjnika búduschego (sotsiálniye i nauchno-tejnícheskiye utópii)* [Vida y tecnología del futuro (Utopías sociales y científico-técnicas). Moscú; Leningrado: Moskovski Rabochi, 1928, pp. 432-503.

Para la traducción alemana cf. Groys, Borís y Michael Hagemeister, *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 606-689, texto del que procede la anotación de Michael Hagemeister (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Selección de texto por Michael Hagemeister. Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Advertencia
1928

D39

Aleksandr Ródchenko

Al mismo tiempo que publicamos el comentario de A. Ródchenko, la redacción de esta revista quiere manifestar su más resuelta disconformidad con la idea central del autor, que trata de sustituir esa función utilitaria y productiva que debe tener nuestra nueva fotografía —y que es la función que más interesa a LEF— por lo que él llama "una nueva estética". La Redacción dará una respuesta más extensa a la "Advertencia" de Ródchenko en el nº 12 de *Nuevo LEF*.

Considerando que lo más importante de la fotografía es "qué" se fotografía y no "cómo" se fotografía, algunos camaradas de LEF nos ponen en guardia contra el arte de caballete, el experimentalismo y el formalismo en el arte de la fotografía, desembocando de esta manera en una estética del ascetismo y lo chabacano[1].

Hay que decirles a los camaradas, que este fetichismo del hecho no sólo es innecesario, sino que también es perjudicial para la fotografía.

Nosotros luchamos contra la pintura de caballete, no porque sea estética, sino porque, además de no ser moderna, es técnicamente débil en la representación, resulta embarazosa y paquidérmica, persigue la "obra única" y no puede prestar ningún servicio a las masas.

De hecho, ni siquiera luchamos contra la pintura (ya se morirá ella sola), sino contra la fotografía "a lo pictórico", "de lo pictórico", "al aguafuerte", "a la manera de grabado", "a manera de dibujo", "a la sepia", "a la acuarela", etc.

Luchar contra "lo que" se representa no significa nada, pero hay que decirlo. Y hoy todos lo dicen.

El hecho fotografiado mal y de manera simple no es un ni un asunto artístico, ni un valor cultural en la fotografía.

No hay ninguna revolución en que, en lugar de retratar a un general, se retrate a un líder obrero con el mismo método fotográfico que se empleaba en el antiguo régimen o bajo la influencia artística de Occidente.

La revolución en el arte de la fotografía consiste en que el hecho fotografiado, gracias a su calidad ("el cómo ha sido fotografiado"), influya tan poderosa e inesperadamente, con toda su especificidad fotográfica, que la fotografía no sólo pueda competir con la pintura, sino que sea capaz de mostrarnos a cada uno de nosotros un método

auténtico y consumado de descubrir el mundo en la ciencia, la técnica y el modo de vida de la humanidad contemporánea.

LEF, como vanguardia que es de la cultura comunista, está obligado a indicarnos cómo hay que fotografiar y qué es lo que hay que fotografiar.

Porque cualquier fotógrafo aficionado sabe lo que hay que fotografiar, pero cómo fotografiarlo lo saben muy pocos.

Fotografiar a un obrero como si fuera Cristo o un lord y fotografiar a una obrera como si fuera la Virgen María nos dice a las claras qué es lo mejor y lo más importante.

Lo diré de manera más sencilla: debemos encontrar, buscaremos y encontraremos una nueva (no teman) estética, un nuevo tono, un nuevo énfasis para la representación de nuestros nuevos acontecimientos socialistas por medio de la fotografía.

La filmación de una fábrica levantada desde sus cimientos no representa para nosotros la simple filmación de un edificio. Una nueva fábrica representada en una fotografía no es sólo un hecho, sino un motivo de orgullo y felicidad para la industrialización del país de los sóviets y, para ello, hay que encontrar la manera de "cómo filmarla".

Estamos obligados a experimentar.

Fotografiar simplemente los hechos, lo mismo que describirlos simplemente, no es algo nuevo; pero eso es lo malo, que un hecho fotografiado de manera simple puede sustituir a la pintura y que un hecho descrito también de manera simple puede sustituir a la novela. Vosotros mismos, entusiastas del hecho, tampoco soléis describir los hechos de una manera tan simple.

Porque de no ser así, camaradas, terminaréis por no saber dónde está la izquierda y dónde la derecha.

No es izquierdista aquel que fotografía un hecho, sino aquel que con la fotografía, con imágenes de buena calidad, puede luchar contra lo realizado "a modo artístico" y, para eso, es necesario experimentar hasta llegar a la stankovización del arte fotográfico.

¿Qué es la fotografía de caballete (stankovista)? Aunque "stankovista" no es una palabra de nuestro idioma, de todas formas podemos deducir que para vosotros la fotografía stankovista es una fotografía experimental.

No estudiéis teoría sin contrastarla con la práctica y no tengáis amigos que sean peores que vuestros enemigos.

Las teorías abstractas representan un enorme peligro para los prácticos, sobre todo si las teorías han sido elaboradas para favorecer o justificar una estética del ascetismo.

Cumplimiento de la petición
1928

Borís Kushner

Nota de la Redacción: La Redacción considera que tanto en el artículo "Advertencia" de A. Ródchenko como en la réplica de Kushner se advierte un error básico, que parece derivarse del olvido de un enfoque funcional de la fotografía.

Los camaradas de *Nuevo LEF* me han pedido que responda al artículo "Advertencia", de A. Ródchenko, publicado en el nº 11 de esta revista.

Los errores del camarada A. Ródchenko son muy elementales y del todo evidentes. Y su aparición sólo se puede explicar por el efecto de un elemento tan anonadante como su teoría personal de la lucha contra la estética artística con los métodos de la fotografía de caballete.

De la compleja filosofía estética de A. Ródchenko no comprendo nada y, por tanto, me veo obligado a abstenerme de comentar cualquier cosa sobre esa cuestión. Nunca he tenido ocasión de ver una fotografía de caballete y me inclino a pensar que tampoco existe en realidad. Aunque quizá mi juicio sea erróneo, dada mi extrema ignorancia al respecto.

Pero, en mi opinión, la sinrazón de A. Ródchenko es más que evidente cuando afirma: "no existe revolución alguna en el hecho de que, en lugar de retratar a un general, se comience a representar a nuestros dirigentes o a nuestros obreros". Y ello porque precisamente en esto radica la revolución. A. Ródchenko cree, que lo revolucionario consiste tan sólo en "cómo" se representa a nuestros jefes, olvidando por completo que para el planteamiento de esta cuestión es imprescindible que haya tenido lugar una revolución. Tras la revolución, los generales ya no tienen razón de existencia, mientras que sí existen y son necesarios los líderes obreros. Entonces, ¿cómo se puede afirmar que este cambio no representa ningún tipo de revolución? Precisamente en esto —desde el punto de vista de cada fotógrafo revolucionario y proletario— radica la esencia fundamental de esta revolución triunfante, una esencia que determina el posterior desarrollo del arte o la técnica fotográficas (no sé cómo prefiere Ródchenko denominar su profesión).

[...]

Y este mismo error lo repite el autor de "Advertencia" en sus juicios sobre la filmación de una fábrica construida de nuevo. También aquí piensa Ródchenko que lo sustantivo radica en "cómo" se filma la fábrica. Pero también olvida aquí que la revolución consiste precisamente en la construcción de esa fábrica, en el hecho de que dicha construcción ha sido posible y necesaria, además de llevarse a cabo en el marco de un sistema de economía socialista planificada. Ahí radica su carácter revolucionario, su radical diferencia respecto a la construcción de otras fábricas, de aquellas que se construyen al otro lado de nuestras fronteras nacionales. Las cuestiones de "cómo construir" y "cómo filmar" se sitúan en un segundo plano. A este respecto, y hasta el momento presente, no hemos podido hacer nada que tuviera tanta repercusión, tanto de vista como de oídas, en los países burgueses y capitalistas. Nosotros tan sólo nos hemos impuesto la tarea de alcanzar y superar el desarrollo técnico de los países capitalistas, pero aún estamos lejos de haberlo logrado. Y en lo que respecta al "cómo", estamos aún más alejados de lo que se hace en Norteamérica y Europa Occidental. Pero sobre la base de estos hechos, ¿sería Ródchenko capaz de afirmar que todavía no hemos hecho la revolución?

En el sentido y carácter de nuestra época, la revolución se explica precisamente en los hechos y no en cómo nosotros los percibimos, representamos, transmitimos, interpretamos o matizamos.

Los hechos no sólo son tercos, sino que además determinan en este asunto tan simple en qué consiste la revolución.

Está muy bien y resulta elogiable la afirmación de A. Ródchenko, de que "debemos encontrar y buscar y seguramente encontraremos una nueva estética, un desarrollo y una inspiración novedosa para expresar con la fotografía nuestra nueva realidad socialista".

Lo que no se comprende del todo es para qué necesitamos una inspiración novedosa de los hechos, si estos carecen absolutamente de relevancia.

Aquí la "incoherencia" es más que evidente.

Resulta imposible discrepar de Ródchenko en esto: las teorías abstractas incluyen en sí mismas un enorme peligro.

Un ejemplo evidente: la teoría de Ródchenko sobre la realidad, que le lleva a esa afirmación nada dialéctica de que la revolución no radica en el hecho de que el proletario tome en sus manos el poder, sino en lo que tiene lugar tras esa toma de poder.

Un segundo ejemplo: esa teoría de la lucha contra la estética artística por medio de la fotografía de caballete.

Para los funcionalistas, además de los eslabones "¿qué?" y "¿cómo"? (esos términos tan cacareados: "forma" y "contenido"), existe otro eslabón fundamental: "¿para qué?". Precisamente ese eslabón es el que convierte una "obra" en una "cosa", es decir, en un arma de acción de lo más útil.

Desde el punto de vista funcional, la elección tanto del material (¿qué?) como de los procedimientos utilizados para darle forma (¿cómo?) debe estar sometida a un objetivo concreto. Si olvidamos esto, podremos polemizar todo lo que queramos, pero resultará una discusión inútil.

En lugar de sondear diversidad de cuestiones y problemas que la fotografía tiene ante sí, Ródchenko se interesa tan sólo en su función estética, como si su labor se encaminara únicamente a una reeducación del gusto sobre la base de unos principios nuevos y concretos: "la búsqueda de una nueva estética" y "la capacidad de ver el mundo de otra manera, nueva y actual".

[...]

Pero al limitar las tareas que debe arrogarse la fotografía a aquellas que se atribuyeron en su día a la pintura, "la representación de la realidad", "la revelación de las relaciones emocionales hacia el mundo de los objetos", etc., Ródchenko restringe en exceso la cuestión y peca de subjetivismo estilístico.

La lucha por su valor artístico es una función circunstancial de la nueva fotografía y no debemos abordar la cuestión por ahí. Tenemos que comenzar por plantearnos sus aplicaciones utilitarias: la información gráfica, la ilustración fotográfica, la foto científica, la foto técnica, el cartel fotográfico, etc. Y Ródchenko lo comprende perfectamente, porque de no ser así no escribiría: nos rebelamos contra la pintura, porque "técnicamente es débil para representar la realidad y en este sentido no resulta útil a las masas".

Para Ródchenko parece que hubiera gente contraria a la experimentación. Pero olvida una cosa: hay que experimentar, pero siempre tratando de resolver en lo posible aquellos problemas concretos que se plantean. Paul Ehrlich experimentaba con arsénico con la mirada puesta en una vacuna contra la sífilis, pero no realizaba sus experimentos químicos al albur, como si se dijera: "¡algo tendrá que resultar!". Si un experimento olvida el problema concreto que trata de resolver, degenera fácilmente en "una burla artística", en un "instante estético". Al fin y al cabo la percepción estética consiste en la percepción de la forma, pero liberándose por completo de la utilidad directa del trabajo que se realiza.

El error de Kushner es justo el contrario. Para él todo el problema radica en la entrega o suministro de nuevos hechos. Pero le da igual la forma en que estos hechos se transmiten.

Ródchenko dice que fotografiar a los líderes revolucionarios es lo mismo que fotografiar a los generales zaristas, que eso no hace la revolución. ¿Qué revolución? Está claro: la fotográfica.

Kushner replica: precisamente en eso, en que antes se trataba de un general y ahora se trata de un líder revolucionario, estriba la esencia de la revolución.

Pero la fotografía no sólo es un medio protocolario, también es un recurso explicativo. Para cumplir una función protocolaria, a la fotografía le basta con fijar al dirigente obrero en imágenes. Sin embargo, su personalidad y el papel social que desempeña quedarían desfigurados si se le fotografiara como a un general del Ejército Rojo. Si así se hiciera, resultaría una atribución mecánica de aquella psicología autoritaria y fetichista del pasado, o sonaría como una parodia burlona, es decir, en uno u otro caso representaría el papel de un activista antirrevolucionario.

Resulta imposible resolver la cuestión de la vulgar "primacía del contenido", afirmando que el "qué" es más importante que el "cómo".

Si fotografiamos una manifestación quizá tengamos varias tareas ante nosotros.

Si queremos mostrar su carácter multitudinario: entonces será mejor que fotografiemos desde arriba, en vertical.

Si queremos informar de su composición social: entonces será necesario fotografiar a bocajarro, eligiendo para la ocasión aquellos lugares concretos en que la ropa de la gente pueda decir algo de su profesión, así como enfocar a la gente en primer plano, a grandes dimensiones.

Si se trata de mostrar la impetuosidad de sus movimientos: entonces lo más importante será enfocar las piernas, al mismo tiempo que el ángulo de incidencia del horizonte cree la ilusión del desplazamiento de la masa humana (una tarea puramente estética).

Si se quieren revelar las reivindicaciones de la manifestación, habrá que enfocar hacia las pancartas a fin de captar cuantas más mejor y que los lemas allí escritos resulten de lo más legibles.

Para mostrar cómo va cristalizando la masa humana alrededor del núcleo dirigente, es posible un doble enfoque: la manifestación vista desde arriba puede acompañarse de otra fotografía de construcción análoga (un hormiguero, la abejas de una colmena, los anillos anuales de un tronco de árbol, unas limaduras de hierro en torno a un imán).

Cuando fotografiamos un coche destacamos la pieza que necesitamos, velando o bañando de una luz excesiva todo lo demás, lo menos significativo. Un fotógrafo de instrucción criminal puede enfocar la cara del reo e ignorar, por ejemplo, la corbata que lleva. Se puede destacar algo concreto con un escorzo extraño, la iluminación o la coloración. Por lo demás, ¿acaso las técnicas de reproducción poligráfica de una fotografía no exigen un cambio de procedimientos fotográficos?

La afirmación de la primacía de un hecho en bruto, desorganizado y mal definido entraña el riesgo de devaluar la elaboración fotográfica.

Ródchenko resumió las tesis centrales sobre la "perspectiva del ombligo" y su distanciamiento en un artículo titulado "Caminos de la fotografía contemporánea"[2]: "el nuevo, veloz y real reflector del mundo, la fotografía, debe ocuparse todo lo posible de reproducir el mundo desde todos los puntos, debe educar la capacidad de ver desde todas partes. Pero entonces se abalanza sobre el fotógrafo contemporáneo la psicología de la *perspectiva del ombligo* con su autoridad de siglos [...] y ofrece al fotógrafo como ejemplos cuadros al óleo de madonnas y condesas"[3].

[...]

Lo alarmante de la polémica de Kushner no son tanto los argumentos sino más bien el tono amenazador con que busca al enemigo en las propias filas para sacar sus "errores" a la luz de forma realmente inquisitorial. La crítica principal de Ródchenko va dirigida contra la práctica de vestir personajes y escenas del presente con ropajes atávicos ("Fotografiar a un obrero como si fuera Cristo o un lord"), como ocurría demasiado a menudo en el realismo estatal de aquellos años. Precisamente esa crítica al pathos hueco del monumentalismo y neoclasicismo omnipresentes atraviesa también la confrontación polémica de Malévich con el "realismo de pesebre" dominante (¡desde comienzos de los años 20!)[4].

Kushner reduce la perspectiva extrema de Ródchenko a un simple truco que no puede pretender de ningún modo explicar mejor un "estado de cosas" que la "perspectiva del ombligo" habitual. Pero con ello la perspectiva del distanciamiento pierde su relevancia para la noética estética de una visión del mundo revolucionaria, y lo hace además en un punto decisivo[5].

Kushner toma esta crítica al vino nuevo en odres viejos, planteada no sólo por Ródchenko, y le da la vuelta de forma totalmente manipuladora hasta convertirla en lo opuesto. Hace como si el "contenido" socialista o revolucionario se volviera irrelevante ante el simple "cómo" de la representación. Porque entonces se podría demostrar que Ródchenko —como todos los demás "formalistas"— despreciaba o, en cualquier caso, subestimaba la revolución y el comunismo como "contenido".

La declaración añadida al mismo número de *Novy Lef* por Serguéi Tretyakov con el título "De la redacción" demuestra de forma alarmante cómo se desmoronaba la solidaridad entre los vanguardistas de izquierdas o entre los constructivistas de *Lef*. Su propuesta de resolver el dilema del "qué" y el "cómo" o de "contenido" y "forma" introduciendo la pregunta por el "por qué", es decir, por la función, esa tercera vía aparentemente reconciliadora, no resulta realmente convincente, sino que deja al descubierto el dilema de partida —ahora, cuando empezaban a acabarse las posibilidades reales de desarrollo de la vanguardia de izquierdas en la Unión Soviética—.

El punto de partida de esta polémica fue una acusación de plagio bastante malévola dirigida contra Ródchenko en la carta de un lector anónimo, publicada en la revista *Sovétskoye foto*[6], en la que se trataba de probar la acusación—con fotos incluidas— de que la típica técnica de Ródchenko —las tomas desde una perspectiva extremadamente alta o baja— en realidad ya había aparecido antes en publicaciones fotográficas occidentales. Es decir, esta carta sugería implícitamente que la verdadera marca de fábrica de Ródchenko no era otra cosa que la copia de un procedimiento cotidiano en el extranjero capitalista. Pero al mismo tiempo esto se vinculaba con la acusación de que Ródchenko había resultado ser un auténtico "formalista" (¿capitalista?) porque lo que le importaba en la fotografía era el "cómo" y no el "qué".

Ródchenko había recibido ataques por su supuesto "formalismo" desde el año 1926[7]; las críticas se intensificaron a finales de los años 20, no sólo —como en este caso concreto— desde la revista *Sovétskoye foto* y la Asociación de Fotógrafos Proletarios, sino también desde las filas de sus colegas de redacción en el grupo *LEF*. Particularmente radicales fueron los ataques del grupo Octubre, con el que Ródchenko y otros constructivistas habían cooperado al principio[8]. En torno a 1930 se intensificó la campaña anti-formalismo del grupo Octubre del que finalmente fue expulsado Ródchenko en el año 1931.

Así que todo gira en torno al ombligo del mundo de la fotografía, en concreto en torno a la famosa lucha de Ródchenko contra la "perspectiva del ombligo", una expresión que, por un lado, designa metonímicamente la posición convencional de la cámara desde la que se obtiene la perspectiva de las fotos "normales", pero que, por otro lado, también apunta metafóricamente a la idea de "mirarse el ombligo" con la que sólo se puede aludir a la incomunicación, el aislamiento y la ignorancia[9].

Ródchenko opone a esta forma de mirar sus perspectivas distanciadoras extremas, a menudo compuestas adentrándose diagonalmente en la imagen, desde las cuales lo acostumbrado resulta desacostumbrado y lo familiar extraño, en el sentido de la estética del distanciamiento formalista. Pero precisamente este principio del distanciamiento era aquello sobre lo que se abalanzaban todos los defensores de la norma(lidad) y de un realismo en general humano y más adelante socialista[10].

El reproche de formalismo sólo era certero en cuanto que la teoría del distanciamiento de los formalistas rusos encajaba de hecho con precisión con las perspectivas excéntricas y extremas de Ródchenko. Pero no era eso de lo que se hablaba, sino de la acusación general de ocuparse más del "cómo" que del "qué". Por supuesto, esta forma de ver las cosas implicaba una separación simplista entre "forma" y "contenido", entre "configuración" y "mensaje" o "ideología", como aquella en la que insistía una y otra vez la teoría artística dominante. Pero eso era precisamente lo que se debía superar en el proyecto estético global de la modernidad y sobre todo en la vanguardia (y en su teoría en el formalismo). En cualquier caso, es de suponer que Ródchenko estaba familiarizado con las ideas básicas del formalismo. La proximidad entre los conceptos utilizados por Ródchenko y los de Víktor Shklovski o los de Osip Brik quedaba garantizada en el marco del movimiento *LEF*. La reacción, más bien ambivalente y poco cooperadora, de Tretyakov ante la polémica entre Ródchenko y su insolidario colega Borís Kushner pone de manifiesto además lo difícil que llegó a ser la posición de Ródchenko y de Shklovski y Brik también en el marco de *Novy Lef* y en el contexto de una teoría radicalizada de la *literatura facta* o de un arte de los hechos.

El eterno problema de la "reproducción" auténtica de la realidad (en el arte), que lastraba como una muela de molino el arte y la literatura rusos desde el realismo del siglo XIX, sobre todo a partir de los escritos del gran crítico Belinski, fue elevado a la categoría de arma brutal contra todos los posibles "formalistas" en los tiempos del realismo socialista o de la consolidación de una ideología artística del estado. En este sentido los debates en torno a la "literatura de los hechos", como los que llenaban las páginas de *Novy Lef* en los años 1927/28, eran todavía de un nivel comparativamente alto.

A. H.-L.

---

1. En realidad se trata, una vez más, de la cuestión esencial de la discrepancia entre experimento (es decir, perspectiva de cámara distanciada) y reproducción de lo "fáctico", que, desde el punto de vista de la furibunda oposición de Ródchenko, no ofrece otra cosa que experimentación formalista, es decir, deformación de una realidad objetiva o de su auténtica interpretación ideológica. [N. de Aage Hansen-Löve].
2. *Novy Lef*, nº 9 (1928).
3. E. Weiss (ed.), *Rodčenko*, p. 55.
4. Cf. A. H.-L. *Die Kunst ist nicht gestürzt*, pp. 420 ss.
5. El texto de Kushner "Otkrytoe písmo" apareció en 1928, en el número 8 de *Novy Lef*. Traducción al alemán en: E. Weiss (ed.), *Rodčenko*, pp. 52-54.
6. 4/25, 1928.
7. J. E. Bowlt, *Das fotografische Werk*, pp. 15 ss.
8. Declaración del grupo de 1928; traducción al inglés: "October-Association of Artistic Labor, Declaration 1928", junto con un comentario en: J. E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde*, pp. 274-279; traducción al alemán de declaraciones del grupo Octubre en: H. Ga ner y E. Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, pp. 172-202.
9. Cf. A. Ródchenko, "Offene Unkenntnis oder ein gemeiner Trick"; traducción al alemán en: Evelyn Weiss (ed.), *Rodčenko*, pp. 51-52; original ruso en *Novy Lef*, 6, 1928.
10. Cf. al respecto J. E. Bowlt, *Das fotografische Werk*, p. 20.

Publicación original en ruso: Ródchenko, Aleksandr, "Predosterezhéniye", *Novy Lef* , nº 11 (1928), pp. 36-37. Respuesta de Borís Kushner: "Ispolnenie prosby" *Novyi Lef*, nº 12 (1928), pp. 40–41.

Para la traducción alemana cf. Sartori, Rosalind y Henning Rogge, *Sowetische Fotografie 1928–1932*. Múnich: Carl Hanser, 1975; Groys, Borís y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Fráncfort: Suhrkamp, 2005, pp. 373-380 (nueva traducción de Olga Radétskaya), de donde procede la nota de Aage Hansen-Löve (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

Traducción de los textos originales rusos de Rafael Cañete.

Declaración de la Asociación de Artistas de la Revolución
1928

D40

AJR[1]

La Gran Revolución de Octubre, después de liberar las fuerzas creativas de las masas obreras y campesinas, hizo un llamamiento a los artistas para que participaran al lado del proletariado y del laborioso campesinado en la lucha de clases y en la construcción del socialismo.

"El arte pertenece al pueblo. Partiendo de sus raíces más profundas, debe extenderse a las capas más numerosas de las amplias masas trabajadoras. Ese arte deberá ser comprensible para esas masas y querido por ellas" (Lenin).

Sobre nosotros, artistas de la revolución proletaria, pesa la obligación de transformar artísticamente, y en formas realistas que sean comprensibles para las más amplias masas trabajadoras, la auténtica realidad revolucionaria, además de participar activamente en la construcción del socialismo con nuestro trabajo social y artístico.

La formalización artística de la vida cotidiana (la arquitectura, el club, el descanso, los festejos de masas), así como la elaboración y el tratamiento artístico de los bienes de consumo masivo (poligrafía, textil, cerámica, productos de madera y metal, etc.) son las tareas actuales y urgentes que deben encarar los artistas de la revolución proletaria.

La heroica lucha de clases y los grandiosos días de la construcción del socialismo deben constituirse en la fuente primordial del contenido de nuestro arte revolucionario. No sólo la lucha pasada y presente, sino también las perspectivas abiertas por la revolución proletaria, deben convertirse en objeto de nuestro trabajo diario. Este contenido tan profundo, revestido de la forma artística y realista que él mismo exige, será una prueba de la autenticidad de cualquier obra contemporánea de arte figurativo, mientras que su objetivo primordial será ayudar al proletariado en la realización de sus tareas de clase mediante el cumplimiento activo de las consignas de la revolución cultural en el frente artístico y la organización de las sensaciones, los pensamientos y las voluntades de las masas trabajadoras.

"Octubre" crea en la cultura de las nacionalidades un flujo multiforme, aunque único, del arte realista revolucionario de todas las repúblicas y regiones autonómicas de la URSS, así como de los frutos creativos de los artistas revolucionarios de otros países[2]. Mientras que nosotros, imponiéndonos la tarea de desarrollar una interacción viva de las culturas de los pueblos que han sido liberados o han conseguido su libertad, tratamos de unir a los artistas revolucionarios de todos los países en una sola organización: INTERNAJR (Internacional de Asociaciones Artísticas Revolucionarias).

"La cultura proletaria no aparece dando un salto de no se sabe qué lugar, ni tampoco es una invención de esas personas que se hacen llamar especialistas en cultura proletaria... La cultura proletaria es el resultado de un desarrollo consecuente de aquellas reservas de conocimientos que la sociedad ha elaborado bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad pequeño-burguesa, de la sociedad burocrática".

Recordando estas palabras de V. I. Lenin, nosotros, sobre la base de la herencia recibida y la asimilación crítica de la cultura artística mundial, hemos llegado a constituir lo que se llama arte proletario.

Siguiendo esta trayectoria, trabajando con perseverancia y perfeccionando con esfuerzo las formas y capacidades de nuestra lengua, hemos llegado, a través de unos nuevos contenidos, a la creación de un estilo grandioso que es expresión de toda una época, el estilo del realismo heroico.

¡El arte, para las masas!

1. El texto de esta pieza, "Deklarátsiya Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliútsii (AJR)", se publicó en el *Boletín* de la Oficina de Información de la AJR dedicada al I Congreso Pansoviético de la AJR, que tuvo lugar inmediatamente después de la X Exposición de la AJRR/AJR dedicada a los 10 años del Ejército Rojo Obrero-Campesino, celebrada en Moscú en febrero de 1928 [N. de J. B.].
2. En 1928 se constituyó en Berlín una filial germana de la AJR [N. de J. B.].

Publicación original en ruso: "Deklarátsiya Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliútsii (AJR)", *Boletín del I Congreso Pansoviético de la AJR*, 1928. Reproducido en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let.* Moscú; Leningrado, 1933, p. 356, texto del que parte esta traducción, y posteriormente en Gronski, I. M. y V. N. Perelman (comps.), *Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliutsiónnoi* Rossii. Moscú, 1973, pp. 320-1.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934.* Colonia: DuMont, 1979, pp. 305-6.

Las anotaciones de John Bowlt proceden de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934.* Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp. 271-272 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Una nueva asociación de trabajadores del arte en Moscú
1928

D41

Borís Arvátov

Tenemos que luchar
contra la ignorancia en la arquitectura de los nuevos fenómenos socio-habitacionales,
contra el desconocimiento de los materiales y las construcciones modernas,
contra el retroceso hacia las formas de la antigua arquitectura "nacional",
contra la construcción "al estilo de...",
contra la orientación hacia los viejos especialistas "artístico-reaccionarios"
contra la hegemonía de los arquitectos más reaccionarios en las ciudades de provincia y las repúblicas de la Unión,
es decir, es necesario luchar contra una amenaza derechista evidente en nuestra arquitectura.

Resolución de protesta en el debate público organizado por el VJUTEIN
La discusión pública organizada por el grupo científico-técnico de arquitectura del VJUTEIN ha atraído a un gran auditorio de estudiantes, profesores y arquitectos de Moscú. Todos los oradores que participaron en esta discusión pública constataron de manera unánime un "renacimiento" de la proyección arquitectónica pseudo-clásica y ecléctica en la construcción soviética, relacionando este fenómeno con el resurgimiento del reaccionarismo ideológico. Este reaccionarismo tendría su origen en aquellos arquitectos que atendían a los caprichos arquitectónicos de los miembros de la burguesía y la nobleza terrateniente antes de la Revolución.

En una resolución aprobada por unanimidad, se subraya la imperiosa necesidad de luchar de manera sistemática e implacable contra la amenaza derechista que se cierne sobre la arquitectura, es decir, contra esa terca ignorancia respecto a las nuevas circunstancias sociales y vivenciales y los nuevos materiales y modos constructivos actuales, que se manifiesta en una serie de tendencias que tratan de retroceder a las formas de la vieja arquitectura "nacional" mediante una construcción "de imitación de estilos" y una reorientación hacia las teorías de los antiguos maestros arquitectónicos reaccionarios, llevadas a la práctica en la construcción arquitectónica que se lleva a cabo tanto en la República Socialista Soviética de Rusia, como en las demás Repúblicas de la Unión.

"Sirvan de escandalosos ejemplos de nuestra realidad arquitectónica —se dice en la resolución— los hechos siguientes: tres de los cuatro proyectos presentados a concurso para la construcción de la Biblioteca Lenin han sido concedidos a los arquitectos más conservadores, que fueron los que presentaron los trabajos más eclécticos y de "imitación de estilos", cuando el eclecticismo arquitectónico, nacido sobre la base de la cultura capitalista, no debería tener cabida en nuestra realidad de construcción socialista.

A pesar de la protesta de la gran mayoría de los miembros de la comunidad de arquitectos, la oficina central de Telégrafos ha sido construida sobre el proyecto del ingeniero I. I. Rerberg. También en "imitación de estilos", y esta vez sobre los proyectos del académico Dzeltóvsk, se están erigiendo las sedes del Gosbank (Banco del Estado) en Moscú y del Palacio del Gobierno en Majachkalá. En fase de construcción se encuentra la Casa del Pueblo en Eriván, cuyo proyecto se debe al arquitecto Tamián y se inspira en el estilo de las antiguas iglesias bizantinas. La estación de ferrocarril de Bakú ha sido erigida en estilo "árabe", etc., etc.

Esta Asamblea estima que en la resolución de los problemas arquitectónicos de nuestros días es necesario implicar a las jóvenes fuerzas de nuestra arquitectura, aquellas que han crecido en el ámbito y en las nuevas circunstancias de nuestra sociedad revolucionaria.

Esta Asamblea considera imprescindible dirigirse a los medios de comunicación de masas y a los organismos sociales y gubernamentales, instando a que no se permita la construcción de la Biblioteca Lenin sobre las bases y principios de un formalismo arquitectónico antiguo y desfasado.

Esta Asamblea se dirige a las organizaciones sociales y de partido que gestionan y dirigen la actividad cultural de nuestra Revolución con la encarecida petición de que centren su atención en los problemas de la arquitectura soviética y se abra una discusión pública sobre ellos, con la participación de un espectro lo más amplio posible del Partido y de nuestra comunidad soviética.

Nueva asociación de trabajadores del arte en Moscú
Una nueva asociación artística, denominada Oktyabr (Octubre), acaba de constituirse en Moscú. Esta nueva asociación se distingue de las ya existentes en multitud de aspectos y circunstancias. El programa de la asociación Octubre se caracteriza por un estricto respeto a nuestros principios. El punto I de su Estatuto dice:
La asociación artística Octubre se impone el objetivo de contribuir al desarrollo futuro de las corrientes revolucionarias, es decir, proletarias, en el campo de las artes espaciales en la URSS y en todo el mundo. Pueden formar parte de esta asociación todos aquellos artistas-productores vanguardistas en los campos de la arquitectura, las artes industriales, la cinematografía, la fotografía, la pintura, el grafismo y la escultura, que estén dispuestos a someter su creatividad artística a las exigencias y circunstancias concretas del proletariado en el campo de la propaganda ideológica y la gestión y formalización de la vida general colectiva, con el objetivo primordial de elevar el nivel cultural e ideológico de las masas trabajadoras al mismo avanzado nivel que ya muestra nuestro proletariado industrial con conciencia de clase.

El colegio de miembros fundadores de la Asociación está integrado por los siguientes artistas-productores y teóricos y críticos de arte:

Alekséyev, A., Vesnín, A. A., Vesnín, V. A., Weiss, Y. G., Hahn, Alekséi, Ginsburg, M. Y., Gutnov, A. I., Damski, A. I., Deineka, A., Dobrokóvski, Yólkin, V., Irbit, P. Y., Klutsis, Kreichik, Kurella, A. I., Lapin, Mazza, I. I., Mijáilov, A. I., Moor L., Novitski P. I., Ostretsov, A. Y., Rivera, D. D., Sidélnikov, N., Senkin, Spírov, Talaktsev, N. G., Telingáter, S. B., Toot, V., Witz, V., Freiburg, Shub, E., Schneider, N. S., Eisenstein

Carta abierta
La participación de determinados camaradas en nuestra organización, la asociación Octubre, es interpretada por algunos como una renuncia a los principios básicos del constructivismo y como un abandono extemporáneo de la Asociación de Arquitectos Contemporáneos (OSA).
Somos de la opinión de que esta falsa interpretación proviene de una actitud de desprecio y subestima de nuestra resurgida asociación, que lo que pretende es **instituir de manera efectiva una organización social de las nuevas disciplinas del trabajo artístico**.

Creemos que esta falsa interpretación se fundamenta de manera evidente en dos hechos básicos. En primer lugar, en que en la Declaración programática de Octubre aparezcan citadas, junto a las nuevas modalidades del trabajo creativo, variantes artísticas consideradas antiguas o desfasadas. En segundo lugar, en que en uno de sus puntos se hable expresamente de la separación institucional de nuestra asociación del resto de las agrupaciones artísticas existentes.

Respecto a la primera cuestión queremos aclarar que el fomento de una competición abierta y organizada entre las nuevas variantes del trabajo creativo y las antiguas corrientes artísticas fue una decisión vital y acertada de los constructivistas y que ahora no puede ser interpretada como un abandono de las posiciones fundamentales del constructivismo revolucionario.

En cuanto al segundo punto, queremos declarar que la organización OSA, tanto por sus estatutos como por sus objetivos fundamentales, no puede considerarse un “grupo artístico” de la nueva corriente estética en arquitectura, sino como una sociedad **científica**, que trabaja fundamentalmente en la búsqueda de nuevas vías arquitectónicas, con las que podamos alcanzar de manera efectiva los nuevos objetivos vitales que la Revolución de Octubre ha puesto ante la arquitectura.

A. Vesnín, V. Vesnín, Alekséi Hahn y M. Y. Ginsburg

Publicación original en ruso: “Nóvoye obyedinéniye judózhestvennogo trudá v Moskvé”, *Sovreménnaya arjitektura*, nº 3-4 (Moscú, 1928), p. 73.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 179-180.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Declaración de la asociación de artistas OCTUBRE
1928



Octubre
Una introducción
Hubertus Gassner y Eckhardt Gillen

El grupo de artistas OKTYABR, con el título programático de ‘Asociación de trabajadores de las nuevas modalidades de la actividad artística’, se fundó en la primera mitad del año 1928. Para entonces, y a pesar del fuerte crecimiento de las agrupaciones pictóricas, el constructivismo estaba en cierta medida consolidado; presentaba resultados notables, que también despertaban la atención de la sociedad, en diversos ámbitos de producción, como la tipografía, el diseño de carteles y exposiciones, la fotografía y la arquitectura, así como en los proyectos del VJUTEIN para equipamiento de interiores y áreas de tráfico, artículos de consumo y productos textiles. Por tanto, parecía llegado el momento de alcanzar una fusión de todas estas fuerzas activas en las nuevas modalidades artísticas –nuevas en comparación con los géneros tradicionales de pintura, artes gráficas y escultura–. La consolidación del clima político y de la vida social, que habían experimentado un claro giro a la izquierda tras el anuncio de la Nueva Política Económica (NEP) y el comienzo del denominado Periodo de Reconstrucción durante el primer Plan Quinquenal, también eran propicios a esta ofensiva de los artistas de izquierda.

El 30 de septiembre de 1927 A. Kurella, entonces director del Glaviskusstvo (Departamento responsable de la dirección de las obras de arte y literatura del NarKomPros) dio una conferencia a los estudiantes del VJUTEIN en la que criticó duramente la pintura de la AJR y exhortó a los jóvenes artistas a unirse en un nuevo grupo: “Ha llegado el momento de reunir a los artistas, escultores y diseñadores gráficos proletarios que se ocupan del arte aplicado, de cuestiones teóricas, prácticas y programáticas y, sobre todo, del uso del pincel, el cincel y el lápiz, para establecer los fundamentos de las artes plásticas proletarias”. Por entonces la Facultad de Pintura estaba inmersa en un proceso de reestructuración y reorientación en el que la pintura de caballete sólo debía desempeñar un papel subordinado frente a la formación de pedagogos, artistas monumentales, decoradores, instructores de clubs y restauradores. Es decir, en el VJUTEIN se había puesto en marcha una reorientación del papel del artista que Kurella también consideraba necesaria en las organizaciones de artistas fuera de este instituto superior. Nacido en una familia alemana, de padre médico, formado como pintor y diseñador gráfico en la Escuela de Artes y Oficios de Múnich, Kurella se alió con A. I. Gutnov, que tras la guerra había recibido la misma formación en Berlín, para unir a todos aquellos que trabajaban en los diversos ámbitos del arte y pensaban de la misma manera. Primero se dirigieron a P. Novitski, que era rector de VJUTEMAS-VJUTEIN desde 1926, había criticado duramente a la AJR en numerosos artículos y conferencias y había hecho un llamamiento a inaugurar un nuevo tipo de praxis productiva artística. Novitski se convirtió en uno de los teóricos jefes de la asociación; pero, aparte de él, también consiguieron ganarse a los restantes teóricos importantes de la joven ciencia del arte marxista: I. Matsa, A. Mijáilov, A. Fiódorov-Davýdov, de tal forma que casi todos los especialistas en la ciencia del arte de la Academia Comunista pertenecían a la asociación OKTYABR. Junto a ellos estaban también los principales representantes de la arquitectura funcionalista: M. Ginzburg y los hermanos Vesnín, así como los cineastas S. Eisenstein y E. Shub, los especialistas en todos los campos de las artes gráficas A. Gan, El Lissitzky, V. Yólkin, S. Telingáter, N. Sidélnikov y Tagirov, los fotógrafos y creadores de fotomontajes G. Klutsis, Kuláguina, Pinus, A. Ródchenko, B. Ignátovich, E. Langmann y S. Senkin así como los pintores y diseñadores gráficos A. Deineka, M. Dobrokovski, Samojválov, Diego Rivera, Béla Witz y el exponente del arte del cartel político y satírico D. Moor. Además, a estos artistas que ya se dedicaban a la práctica de su oficio, se suma un grupo de estudiantes del VJUTEIN denominado Molodói OKTYABR (OCTUBRE joven). También se asociaron a él los trabajadores dibujantes del *Komsomólskaya Pravda* así como el IZORAM de Leningrado. En el año 1930 OKTYABR sumaba 246 miembros pero esta cifra todavía experimentará un aumento considerable (500 miembros aproximadamente), sobre todo a partir de la creación de sucursales en Leningrado y Ucrania.

Entre los oradores de la conferencia “El arte en la URSS y la tarea de los artistas”, que se celebró en marzo de 1928 en la Academia Comunista y en la que se establecieron las perspectivas creativas esenciales para el trabajo artístico de los años venideros, prácticamente sólo encontramos miembros del grupo OKTYABR por lo que dicha conferencia equivalió a una manifestación de las ideas de la asociación. Estas se concretaron en la Primera Declaración de OKTYABR, que fue redactada colectivamente aunque su formulación corrió a cargo principalmente de Kurella, Matsa y Mijáilov.

La forma en que estaba concebido el programa fue algo extraordinario para la época porque no sólo no se limitaba en absoluto a los géneros artísticos tradicionales sino que incluía todos los ámbitos creadores del “arte de masas” (desde las artes gráficas y la fotografía, pasando por los objetos de uso cotidiano, la decoración de interiores y las instalaciones arquitectónicas, hasta llegar a la ornamentación urbana y la planificación de desfiles). Tenía como objetivo un arte de las masas, que debía reemplazar al arte para las masas. Este planteamiento empezaba a cuajar en los movimientos de trabajadores, dibujantes y corresponsales de la prensa diaria —15000 de ellos bajo la tutela de V. I. Kóstin en calidad de miembro de OKTYABR—, así como en los círculos artísticos del IZORAM y en el movimiento agit-prop TRAM. Todos ellos debían trabajar conjuntamente con los artistas profesionales en igualdad de condiciones y no en el marco de una relación discípulo-maestro. Además, los artistas profesionales dirigían círculos artísticos en los clubs de trabajadores, los fotógrafos de la sección de fotografía hacían lo mismo con sus correspondientes medios, y los especialistas en artes gráficas trataban de establecer una cooperación fija y continua con los trabajadores de las imprentas. Se trataba de lograr una síntesis del arte no sólo entre las distintas modalidades de arte concretas sino también entre los distintos sectores de todos aquellos que se dedicaban al arte (profesionales y legos).

Varias exposiciones itinerantes de reducido tamaño presentaron en fábricas y clubs de trabajadores los resultados prácticos de este trabajo, centrándose en cada caso en el ámbito de actividad más próximo al espectador al que iban dirigidas (textil, tipografía, fotografía, etc). La primera gran exposición con la que este proyecto rindió cuentas se inauguró el 27 de mayo de 1930 en el Parque Central de Cultura y Ocio Gorki (TPKiO) de Moscú, con considerable retraso, ya que había sido pospuesta en dos ocasiones, primero en diciembre de 1929 y luego en febrero de 1930. Estos retrasos afectaron también a la publicación de una antología con declaraciones del grupo OKTYABR y con extensos artículos sobre productos textiles, fotomontaje, fotografía, cerámica y embalaje, así como sobre publicidad. Estaba previsto editarla con motivo de la exposición, pero no vio la luz hasta septiembre de 1931, es decir, más de un año después. En el prólogo, la redacción se vio obligada a hacer autocrítica de las posiciones que había defendido en el folleto de la exposición, porque la “situación en el frente de las artes espaciales ha cambiado”; es decir, OKTYABR veía sus posibilidades de acción considerablemente restringidas debido a la presión ejercida por la RAPJ. Los ataques a los constructivistas por parte de la AJR y la RAPJ empezaron con la crítica a la exposición, aunque hicieron también valoraciones certeras —como pone de manifiesto la comparación con una reseña de la misma muestra hecha por un miembro de la Bauhaus alemana—, y terminaron con la imposición de la autocrítica y la autoinculpación forzosas en la segunda mitad del año 1931.

La lista de obras expuestas permite hacerse una idea de la diversidad de las ‘nuevas modalidades de la actividad artística’ reunidas en esta agrupación. Además de OKTYABR y su organización juvenil, en esta “exposición demostrativa” en el TPKiO participaron también la filial de Leningrado, la OSA, el TRAM de Leningrado y Moscú, el Teatro Meyerhold, el Círculo Fotográfico de los Trabajadores y también colaboradores de los periódicos *Komsomólskaya Pravda* y *Rabochi i iskusstvo*.

En septiembre de 1930 se inauguró en Berlín una amplia exposición del grupo OKTYABR organizada por A. Gutnov, que estaba en contacto con dicha ciudad por haber estudiado allí antes y por su cooperación con Heartfield para las elecciones presidenciales del imperio. Después la exposición se mostró también en Krefeld, Düsseldorf y Colonia, despertando gran interés entre el público. Finalmente las polémicas cada vez más agrias y las represalias manifiestas de la RAPJ obligaron a los miembros de OKTYABR a abandonar sus posiciones. Primero un grupo de siete cartelistas solicitó ser admitido en la RAPJ (Deineka, Klutsis, Freiburg, Senkin, Pinus, Kuláguina y Yólkin) porque, de no hacerlo, habrían sido tachados de sectarios burgueses y habrían quedado privados de nuevas oportunidades de trabajo en la Editorial Estatal de Arte (IZOGIZ). No obstante, a pesar de la autocrítica ritual, perseveraron en sus posiciones fundamentales, que los diferenciaban de la AJR y la RAPJ, como hizo también el grupo Molodói OKTYABR que ingresó forzosamente en la RAPJ de forma colectiva junto con otros miembros de la asociación. Novitski y Kóstin tuvieron que declarar públicamente su arrepentimiento. Tsírelson, director de la RAPJ, dictó literalmente a Kóstin los términos de su autoinculpación. Así, en la segunda mitad del año 1931, bajo la presión de la situación política, la asociación OKTYABR se desintegró. De este modo se perdió la oportunidad de implantar un constructivismo operativo que habría incluido en su concepción de la síntesis de vida y arte todas las modalidades de las artes espaciales.

De la praxis del constructivismo me ocupo en otro lugar. Aunque parte de los documentos están fechados antes o después de la existencia de OKTYABR, se han incluido en este capítulo porque la mayoría de sus autores fueron o llegaron a ser miembros de OKTYABR.

Declaración de la asociación de artistas OCTUBRE
1928

En el momento actual, todas las variantes artísticas deben dejar claro qué sitio quieren ocupar en el frente de la revolución cultural socialista.

Nosotros estamos profundamente convencidos de que las artes espaciales (arquitectura, pintura, escultura, grafismo, artes industriales, fotografía, cinematografía, etc.) podrán salir de la crisis en la que se encuentran sólo cuando se pongan al servicio de las necesidades concretas del proletariado, como clase hegemónica que arrastra tras de sí al campesinado y a los pueblos y nacionalidades atrasadas.

Al participar conscientemente en la lucha clasista que el proletariado mantiene contra las fuerzas que se le oponen, y en este proceso de convergencia con el proletariado del campesinado y los pueblos y nacionalidades soviéticas más atrasados, las artes espaciales deben servir al proletariado y a las masas de trabajadores que le siguen en dos aspectos o campos inseparablemente unidos entre sí:

-En el campo de la propaganda ideológica (mediante la ejecución de cuadros y frescos, con la utilización de la poligrafía, la escultura, la fotografía, el cine y demás medios).

- Y en el campo de la producción y la organización directa de la vida colectiva (a través de la arquitectura, las artes industriales, la organización de grandes celebraciones de masas, etc.).

El objetivo fundamental de este servicio artístico a las necesidades de la revolución proletaria consiste en la ELEVACIÓN DEL NIVEL VITAL, CULTURAL E IDEOLÓGICO de las capas atrasadas de la clase obrera, y de aquellos trabajadores que se encuentran bajo una influencia clasista ajena, hasta el nivel ya alcanzado por el proletariado industrial revolucionario, consciente y de vanguardia, que está levantando la economía y la cultura socialistas sobre los fundamentos de la organización, la planificación y la aplicación de la técnica industrial más avanzada.

Estos principios ya han sido depositados en los cimientos de todo el edificio socioeconómico de nuestro Estado. Sólo el mundo del arte se mantenía rezagado en el servicio a la Revolución, un atraso que se debía ante todo a la pervivencia en su seno de unas acendradas tradiciones artesanas y de taller. El principal objetivo en este momento debe consistir en salvar o eliminar este desfase que existe entre el desarrollo artístico y el desarrollo social y económico de nuestro país.

Los artistas que sean verdaderamente conscientes de estos presupuestos tienen ante sí las siguientes tareas inmediatas:

1) El artista de la época de la dictadura proletaria no puede considerarse como un artista aislado, que refleja la realidad de manera pasiva, sino como un combatiente activo en el frente ideológico de la revolución proletaria, que con su trabajo organiza la psique de las masas y contribuye a organizar y dar forma a su nueva vida cotidiana. Este estado de cosas debe obligarle a trabajar constantemente sobre sí mismo para estar a la altura del nivel ideológico de vanguardia que ya posee el proletariado revolucionario.

2) El artista debe someter a una revisión crítica todos los logros formales y técnicos del arte del pasado. Los logros de los últimos decenios han sido especialmente importantes para el arte proletario, pues la aplicación de un método planificado y constructivo a la creación artística, soslayada de manera absoluta por los artistas pequeño-burgueses, ha sido restablecida y elevada a un primer plano. Este proceso de penetración y arraigo en la creación artística de los métodos dialécticos y materialistas, así como de los métodos de las técnicas mecánicas y la experimentación científica, desconocidos hasta ahora por nuestros artistas, es un proceso que se ha iniciado sólo en este periodo y que ya ha dado muchos frutos, que pueden y deben servir de material para el desarrollo del arte proletario. Sin embargo, la tarea fundamental del artista proletario no es tanto la recogida ecléctica de los antiguos métodos artísticos en sí mismos, como la creación, con su ayuda y sobre una nueva base técnica, de nuevas modalidades y de un nuevo estilo para las artes espaciales.

3) La tarea del artista interesado en la representación de los intereses culturales del proletariado revolucionario debe consistir en la propaganda —utilizando los medios más comunicativos de las artes espaciales— de la concepción del mundo propia del materialismo dialéctico y en la formalización material de las manifestaciones masivas y colectivas de nuestra nueva vida. Este artista proletario debe rechazar además ese realismo pequeño-burgués de los epígonos, un realismo derivado de una vida individual estancada, estática y pasivamente contemplativa, un realismo naturalista que copia vanamente la realidad, que adorna y canoniza la vida cotidiana del pasado y que amordaza la energía y reblandece la voluntad del proletariado culturalmente débil.

Nosotros abogamos y queremos construir un realismo proletario que refleje la voluntad de una clase revolucionaria activa; un realismo dinámico que muestre la vida en movimiento, en acción; un realismo que haga cosas, amplíe las perspectivas vitales de manera planificada y reforme del todo el antiguo modo de vida; un realismo que interactúe con todas las demás corrientes artísticas en el corazón de la lucha por la construcción del socialismo. Pero al mismo tiempo rechazamos el industrialismo estético y abstracto y el tecnicismo desnudo que se hacen pasar por arte revolucionario. Insistimos en que para que el arte influya activa y creativamente en la vida se deben utilizar todos aquellos medios de expresión y representación que puedan reforzar la conciencia y la esfera emocional y volitiva del proletariado y de las masas trabajadoras que le siguen. Sirva esta declaración de objetivos como la base sobre la que se debe instaurar la cooperación orgánica de todas las corrientes y modalidades de las artes espaciales.

4) El arte proletario debe desembarazarse de las relaciones individualistas y de mercado que han gobernado el arte hasta nuestros días. Rechazando esas nociones burocráticas relativas al "encargo social", curiosamente establecidas desde hace poco tiempo, creemos sin embargo en el encargo social que provenga de esos colectivos de consumidores que solicitan las obras de arte para objetivos concretos y que participan colectivamente en la producción del mundo real. En nuestro arte proletario está aumentando el peso específico que las artes industriales tienen en la realidad artística general, ya que dichas artes adquieren un mayor efecto de influencia en un medio de producción y de consumo colectivo.

5) A fin de obtener los mejores resultados, trataremos de concentrar nuestros esfuerzos en los siguientes campos claves:

a) En la construcción planificada; en el problema de la nueva vivienda, de los edificios sociales, etc.
b) En la formalización artística de los bienes de consumo masivo elaborados por la industria.
c) En la formalización artística de los centros donde se desarrolla nuestra nueva vida social: clubs obreros, las isbas rurales que operan como bibliotecas, los comedores y las casas de té colectivas, etc.
d) En la organización de las fiestas u onomásticas con una masiva participación colectiva.
e) En la formación artística.

Estamos plenamente convencidos de que las vías que señalamos pueden generar un impetuoso incremento de las fuerzas creativas en amplias capas de nuestra población. Apoyamos este incremento de los deseos y gustos artísticos de las masas, ya que creemos que el proceso de desarrollo del arte espacial de la URSS pasa inexorablemente por la convergencia del arte aficionado de los grupos artísticos proletarios, los clubs obreros y del campesinado con un arte altamente cualificado, digamos que profesional, que esté a la altura de la técnica artística de nuestra época industrial.

Transitando por este camino, el arte proletario debe abandonar aquel lema del período de transición que rezaba: "Hay que llevar el arte a las masas" y preparar el terreno para una auténtica cultura de masas.

Reconociendo la capacidad de organización, la planificación y el colectivismo como los principios básicos de la nueva construcción económica y cultural en el país de la dictadura del proletariado, la asociación Octubre quiere establecer una disciplina laboral concreta, que una a sus miembros sobre la base de los principios que hemos relacionado más arriba y que aún deben ser elaborados mejor y de una manera más profunda a lo largo de la actividad social, creativa e ideológica que, a partir de hoy, comienza a desplegar nuestra asociación.

Al sacar esta Declaración a la luz pública, nos desligamos de todos los grupos artísticos que existen y operan actualmente en el campo de las artes espaciales en nuestro Estado proletario. Sin embargo, manifestamos nuestra disposición a colaborar con algunos de ellos, siempre que reconozcan tácitamente los principios básicos de nuestro programa. También celebramos la idea de crear una Federación de Asociaciones de Artistas Soviéticos[1] y apoyaremos cualquier paso organizativo serio que se dé en esa dirección.

Nuestra asociación comienza a trabajar en un tiempo de transición del proceso de desarrollo de las artes espaciales en la URSS. El proceso natural y auténtico de autogestión artística e ideológica de las principales fuerzas que actúan en el arte soviético actual se ve frenado actualmente por una serie de fenómenos nocivos. Consideramos nuestro deber declarar públicamente que rechazamos el sistema de mecenazgo y patrocinio ejercido por algunas personas y grupos influyentes de nuestra sociedad para promover a ciertos artistas y a determinadas tendencias artísticas, porque este sistema, que se ha convertido en un fenómeno constante y de lo más habitual, dificulta el crecimiento orgánico del arte soviético y pervierte a nuestros artistas. Estamos absolutamente a favor de una competitividad sana y sin trabas entre las distintas escuelas y corrientes artísticas, siempre sobre la base del magisterio artístico y la mejora y el incremento de las búsquedas estilísticas y la calidad de la producción artística e ideológica. Pero rechazamos esa competencia insana entre las distintas agrupaciones artísticas, que tiene su origen en el ansia por lograr encargos "sociales" o en el patrocinio de personalidades e instituciones influyentes. Rechazamos cualquier pretensión de monopolio ideológico y cualquier representación ventajista de los intereses artísticos de las masas obreras y campesinas por parte de una asociación de artistas concreta, sea la que sea. Rechazamos el sistema de privilegio (moral y material) creado artificialmente a favor de una de estas agrupaciones artísticas que está en activo y en perjuicio de todas las demás, como algo que contradice los fundamentos de la política artística del Partido y de nuestro Estado en su raíz. Rechazamos esa especulación que se observa en el campo de los "encargos sociales" y que, operando bajo la máscara del argumento revolucionario o de un realismo doméstico, sustituye equivocadamente un trabajo serio sobre la concepción, percepción y representación del mundo real por un dominio simplista, falsario e improvisado de la temática revolucionaria. Estamos en contra de la dictadura de los elementos pequeñoburgueses en el campo de las artes espaciales soviéticas y a favor de la madurez cultural, la maestría artística y la firmeza y

mesura ideológicas que muestran esos noveles artistas proletarios que, surgiendo de la nada, no tardan en afirmarse en su maestría.

Amplias capas de población proletaria, activas, vanguardistas desde el punto de vista artístico e interesadas en el proceso creativo, están naciendo y creciendo prácticamente ante nuestros ojos. El arte independiente de masas está interesando en el trabajo artístico a un inmenso sector de la población. Este proceso está relacionado con la lucha de clases, el desarrollo industrial y los cambios en nuestro modo y nivel de vida. Es un trabajo que exige sinceridad, cualificación, madurez cultural y conciencia revolucionaria. Pues bien, es a ese trabajo al que nosotros queremos consagrar todas nuestras fuerzas.

La asociación Octubre
John Bowlt

Octubre se fundó en 1928, pero la única exposición que organizó no se inauguró en Moscú hasta junio de 1930. Octubre abarcaba diversas actividades artísticas, aunque se centraba en las artes aplicadas e industriales; y esto, junto a la importancia que le confería al proletariado y a la contemporaneidad, recordaba las ideas del Proletkult y del constructivismo. Esto lo confirma la lista de miembros de la asociación y los signatarios de esta declaración, entre los que se encontraban, en representación del diseño de carteles y libros: Aleksandr Alekséyev, Mechisláv Dobrokovski, Vasíli Yólkin, Pavla Freiburg, Paul Irbit, Gustav Klutsis, Alois Kreichik, Nikolái Lapin, El Lissitzky, Dmitrii Moor, Diego Rivera (en Moscú 1927-28), Nikolái Sidélnikov, Serguéi Senkin, Solomón Telingáter, Béla Witz, Víktor Toot y, temporalmente, Aleksandr Deineka; en representación de la arquitectura: Alekséi Gan, Moiséi Guínzburg, Pável Novitski y dos hermanos Vesnín, Aleksandr y Víktor; en representación del cine y la fotografía: Serguéi Eisenstein, Aleksandr Ródchenko y Esfír Shub; y Alfred Kurella, Iván Matsa, y Alekséi Mijáilov, los teóricos del grupo.

Deineka, Klutsis, Lissitzky, Ródchenko, Senkin y Varvara Stepanova estaban representados en esta única exposición[2]. Estaba previsto que, en simultaneidad con la exposición, apareciera una recopilación de las declaraciones de Octubre y de artículos escritos por miembros del llamado *Izofront* [Frente de las Artes][3], pero el clima político y artístico adverso dictó una serie de cambios previos a su publicación. Cuando la compilación apareció, por fin, a finales de 1931, los editores se cuidaron de enfatizar en un encarte y en un prefacio apologético que la recopilación se publicaba como “material para el debate creativo” a pesar de sus numerosos “errores materialistas y vulgares”. En 1932 se acusó a Octubre de “abolir el arte”[4]. En cualquier caso, ese mismo año, Octubre se disolvió como consecuencia del decreto anterior.

El texto de esta pieza se publicó por primera vez en *Sovreménnaya arjitektura*[5]. En 1931 se publicó en Moscú una segunda declaración general, titulada *Borbá za proletárskiye pozítsii na fronte prostránstvennyj iskusstv* [La lucha por las posiciones de la clase proletaria en el frente de las artes espaciales], como un panfleto independiente. Aparte de esta, hubo otras tres declaraciones: una del Sector Nacional de Octubre (fechada en 1929), que rechazaba la idealización de los estilos artísticos y culturas anteriores a la Revolución, oponiéndose, de ese modo, al apoyo de la AJR a las tradiciones realistas del siglo XIX; el Programa de la Sección de Fotografía de Octubre (fechado en 1930), que rechazaba la fotografía “abstracta” de artistas como Laszlo Moholy-Nagy y consideraba que el valor de la fotografía residía en su “actualidad”, estipulando, asimismo, que todos los miembros debían vincularse a la producción industrial o a las granjas colectivas; y una Carta Abierta (fechada en 1930) de la sección de los jóvenes artistas de Octubre (Molodói Octubre) dirigida al presídium central de la OMAJR en la que se criticaba la interpretación pasiva y oficialista de la realidad proletaria de OMAJR[6].

1. Alude a la FOSJ, fundada en junio de 1930, que aglutinó a diversas agrupaciones artísticas a menudo distantes entre sí, como la AJR, la OST y la RAPJ, así como dos asociaciones de arquitectos, OSA y VOPRA. La FOSJ contaba con una publicación propia, *Brigada judózhnikov* (Moscú, 1931-32) [N. de J. B.].
2. Cf. la reseña en *Iskusstvo v massy*, nº 7 (Moscú, 1930), pp. 9-16.
3. P. Novitski (ed.), *Izofront. Klássovaya borbá na fronte prostránstvennyj iskusstv* (Moscú-Leningrado, 1931).
4. Cf. la respuesta de la RAPJ según el decreto “Sobre la reconstrucción”, en *Za proletárskoye iskusstvo*, nº 9-10 (Moscú, 1932); reeditado en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, p. 650.
5. *Sovreménnaya arjitektura*, nº 3 (Moscú, marzo 1928), pp. 73-74.
6. Las tres se recogen en P. Novitski (ed.), *Izofront. Klássovaya borbá na fronte prostránstvennyj iskusstv*. Moscú; Leningrado, 1931, pp. 135-160. Reeditadas en Matsa, Iván et al., cit., pp. 608-616 y 619-623.

Publicación original en ruso: “Deklarátsiya Obedinenia Oktyabr”, *Sovreménnaya arjitektura*, nº 3 (Moscú, marzo 1928), pp. 73-74.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 172-174, de donde procede la nota introductoria. Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil.
Para la traducción inglesa cf. Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp. 273-279, de donde procede la nota final. Traducción del inglés de Paloma Farré.
Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

La reconstrucción de la vida artística en la URSS
1928

D43

Alfred Kurella

Al tratar de descifrar el significado exacto de la expresión “revolución cultural”, nos vemos en la necesidad de analizar de nuevo nuestra situación en toda una serie de campos de la vida cultural. Y comprobamos que ha habido sectores en los que hemos nadado en el sentido de la corriente o nos hemos dejado regir por una cierta rutina, cuya certeza nunca hemos verificado en serio, o por teorías de lo más vulgares.

Lo que digo se asocia especialmente al campo de las artes y, en primer lugar, a las artes espaciales[1]. La Revolución de Octubre pasó prácticamente de lado por estos sectores de nuestra vida cultural. Ningún giro *decisivo* se operó en ellos. Los “innovadores” de las artes espaciales resultaron ser anarquistas o conciliadores oportunistas: unos “imprimieron un giro grandioso”, pero sólo de palabra; los otros “resolvieron todos los problemas”, pero sólo en la teoría, y además con planteamientos metafísicos y no dialécticos. Otros “adaptaron” el arte, y de paso a ellos mismos, a la nueva situación, aunque dejando de lado los problemas más importantes, al mismo tiempo que “difundían” una “nueva ideología” en algunas modalidades artísticas, aunque, eso sí, conservando las viejas y obsoletas relaciones —heredadas del capitalismo— que el arte mantenía con la sociedad en su conjunto.

Unos y otros pensaron de hecho en una especie de “restablecimiento” del arte, a fin de devolverle el lugar que le correspondía en la vida social. Mientras tanto, “siguieron conservando y manteniendo mecánicamente aquella estructura de la vida artística que estuvo vigente en la época burguesa, cuando una burguesía individualista y anárquica estaba en el poder y el consumidor fundamental de las obras de cualquier arte era una capa muy reducida de la clase pudiente.

En economía, ya desde el mismo comienzo de la grandiosa construcción del socialismo, aprendimos que en un país cuya estructura social ha sufrido un cambio radical no se puede hablar de un simple “restablecimiento” de la vida económica, sino que es imprescindible proceder a una total “reconstrucción” de la economía del país, partiendo de las nuevas exigencias concretas, generadas por la Revolución de Octubre. Comprender todo esto significaría para nuestra estructura económica la reconsideración de todos los planes previos para el restablecimiento de todos los tipos de producción y de la propia estructura capitalista. Hoy en día ya hemos asumido esta situación y no podemos plantearnos de otro modo nuestro trabajo de planificación. Pero en su tiempo esto suponía una especie de nuevo Descubrimiento de América, a partir del cual comenzaba una fase completamente nueva de nuestro trabajo.

Sin duda, la influencia de la Revolución de Octubre sobre la estructura económica nacional fue enorme. El incremento de las necesidades de las masas liberadas de la explotación, la exigencia insoslayable de establecer un nuevo equilibrio con el mundo capitalista de nuestro entorno, la política nacional interna, etc., dictaban un cambio significativo, tanto cuantitativo como cualitativo, de nuestra economía.

Pero las consecuencias de la Revolución de Octubre en la esfera de la cultura y las costumbres y, especialmente en el área que aquí nos interesa, es decir, en la cultura, fueron mucho más importantes. Entre los cambios cuantitativos: *la irrupción en la escena de la vida cultural de una masa de decenas de millones de personas con unas necesidades que crecían rápidamente*, una masa que prácticamente no existía para la “cultura” y el arte hasta nuestro glorioso Octubre. Entre los cambios cualitativos: el hecho de que irrumpe, no un enorme masa de individuos similar a la masa previa de consumidores individuales de la cultura burguesa, sino *una masa nueva de nuevos consumidores colectivos*, con unas demandas completamente nuevas, desconocidas hasta entonces en la historia.

La vida artística de la vieja clase dominante estaba impregnada de un evidente matiz clasista. El arte o bien estaba al servicio de unos intereses, unos gustos y unas necesidades muy concretas, o bien iba destinado a unas masas que estaban más o menos —incluso se puede decir que por completo— sometidas a unas determinadas tareas de choque de la guerra de clases de la burguesía contra el proletariado. “Reformar” la vida de este arte para adaptarlo a las nuevas necesidades de la nueva clase dominante no podía llegar a ningún resultado que no fuera nefasto o simplemente negativo. Para la vida artística en su conjunto, el problema de la “reconstrucción” se planteó con una crudeza y vehemencia especialmente extraordinarias.

Para el estudio de la cuestión sobre la reconstrucción de la vida artística de nuestro país soviético son necesarias dos condiciones previas:

7) Un análisis crítico de la estructura de la vida cultural del capitalismo.
8) La indicación de los nuevos factores cuantitativos y cualitativos que determinan el nuevo destino y la nueva base consumista de las artes del período posterior a la Revolución de Octubre.

Trataremos en el presente artículo de dar una respuesta general a estas dos condiciones.

Nosotros consideramos el arte como un fenómeno social que viene determinado en cada época histórica por tres factores principales: 1) los intereses políticos de la clase dirigente (intereses de organización y propaganda política); 2) las características ideológicas de la clase dirigente, que emanan de los métodos de producción y de las relaciones generales y sociales que prevalecen en esa determinada sociedad; y 3) las formas de producción y consumo cultural de dicha sociedad.

Por lo general, al tercero de los factores señalados se le suele prestar poca consideración o no se le considera en absoluto. El interés exclusivo de nuestros críticos de arte por los dos primeros factores y su influencia en el desarrollo del contenido y la forma artística nos lleva a veces a sacar unas conclusiones no demasiado acertadas sobre el problema de la política artística de nuestro tiempo. Al analizar las distintas disciplinas que conforman las artes espaciales desde el punto de vista de la influencia que han ejercido sobre ellas la ideología y los intereses de la clase dirigente, el teórico del arte trata de resolver por separado los crecientes problemas de contenido y forma del nuevo arte de la época de la dictadura del proletariado. Las cuestiones relativas a ese “nuevo estilo” se debaten por separado, ya se traten de cuestiones de pintura, escultura o pintura.

Pero al mismo tiempo nos olvidamos de que las distintas modalidades artísticas que existen en nuestros días, así como sus proporciones y relaciones mutuas, no son “eternas”, que son el resultado de unas determinadas relaciones de clase y que, por

esa razón, necesitan también, y quizá antes que nada, que se las analice y se extraigan de ellas las oportunas conclusiones.

Al llevar a cabo este análisis resulta que sirve de llave para toda una serie de problemas actuales y que, por ello, se convierte en una condición previa de todo el resto de nuestro trabajo analítico. Para una comprensión adecuada del carácter clasista de la forma y el contenido de las distintas disciplinas artísticas es necesario realizar un detallado análisis clasista de los tipos de producción artística, la forma y la dirección de consumo del arte y de los distintos tipos artísticos y de artistas que conviven en el arte.

Desde la irrupción de la burguesía en la escena de la historia, observamos el desconocido despertar de todo un conjunto de disciplinas de las artes espaciales. Se desarrolla *un arte burgués*, que nosotros casi estamos acostumbrados a calificar de "arte, en general". Este amanecer último del arte burgués está estrechamente relacionado con dos cuestiones: 1) con el desarrollo de la producción capitalista de bienes; y 2) con la aparición de un nuevo consumidor, representado por la nueva clase dirigente, es decir, la burguesía.

En este período se consuma una profunda revolución en toda la vida artística y en las relaciones que mantiene el arte con la sociedad en general.

El arte también pasa a formar parte de la producción capitalista de bienes. El desarrollo del nivel de vida de la nueva burguesía comercial (y posteriormente también de la industrial) crea un mercado de obras de arte. Varias modalidades de las artes espaciales, hasta ese momento relacionadas inseparablemente y vinculadas a edificios estatales, adquieren una existencia independiente y mostrarán en lo sucesivo un desarrollo desigual. El cuadro, la escultura y otros elementos constituyentes del arte conjunto, cuya base era la arquitectura, abandonan los muros de los edificios públicos que hasta entonces les habían albergado para instalarse en los domicilios particulares de poderosos prohombres del comercio y la industria.

La mercancía artística se había convertido en objeto de compraventa y, a fin de cuentas, de la simple especulación. Se forma un especial mercado artístico, sobre el que muy pronto sentará sus reales un monopolista, el "marchante", que no sólo dispone de tiendas y salones, sino también de un cuasi ejército de críticos de arte que trabajan para él.

En estas condiciones, el mayor interés del "mundo del arte" se concentra en aquellas modalidades de las artes espaciales que mejor se corresponden con las condiciones del mercado, es decir, la pintura de caballete, la escultura y los formatos gráficos, pues son capaces de realizar "valiosas obras únicas" para el mercado que se pueden transportar y almacenar fácilmente. Así es como se va definiendo esa vida artística de la época burguesa tan extremadamente particular.

La calidad de una obra artística viene determinada por el mercado. La mayor aspiración del artista es proporcionar a su obra una impronta que garantice su triunfo en el mercado. A pesar de que el artista no conoce personalmente al cliente de su obra artística, sí que conoce su pertenencia de clase y su particular forma de consumir el arte: el consumidor burgués necesita obras de arte que adornen su domicilio particular y sean capaces de proporcionarle un tranquilo disfrute. (En tiempos posteriores, a partir de finales del siglo XIX, cuando el marchante-monopolista se va enseñoreando cada vez más del mercado artístico y el artista sigue alejándose aún más de su cliente directo, el centro de gravedad de las aspiraciones del artista se va desplazando aún más lejos: el maestro se esfuerza por dar a su creación ciertos rasgos especiales y distintivos que garanticen su triunfo sobre la concurrencia que se congrega en los salones del marchante).

De todo esto se deriva un cambio radical en las proporciones que van adquiriendo no sólo determinadas modalidades de las artes espaciales, sino también algunos de sus elementos aislados. El primer lugar del arte lo ocupan ahora el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, el cuadro de género, la escultura de salón y la estatuilla. Cada uno de estos géneros artísticos se desarrolla de manera independiente, al mismo tiempo que se va especializando. Comienzan a afirmarse determinadas variantes artísticas sobre todas las demás.

Finalmente, termina también por cambiar el tipo o la figura del artista. El creciente peso específico que van adquiriendo aquellos géneros que tratan de satisfacer de manera especial las emociones individuales del cliente particular burgués, promueve a un primer plano a aquellos artistas que se muestran más sensibles, más complacientes con su entorno (con la naturaleza, el mundo material y las personalidades públicas) y más dotados para expresar sus experiencias y sensaciones individuales. Poco a poco se va haciendo dueño de la escena ese tipo de artista que sólo desea "reflectar" o "proyectar sus entrañas" hacia el exterior. Retrocede posiciones el artista que sólo desea *organizar* el mundo exterior, *crear* algo nuevo, *dirigir* el gusto estético de su cliente. En la cúpula rectora de la vida artística se van instalando progresivamente las "personalidades públicas" y los creadores, que prácticamente son deificados por esos especiales espíritus "entendidos" en arte que apenas se atreven a levantar su mirada hacia las cumbres nevadas de la creatividad.

Con este bagaje artístico pasamos nosotros de la Rusia zarista a la Unión Soviética. Y cuando volvemos la vista hacia atrás, advertimos que prácticamente todo se ha conservado de manera invariable: la producción comercial de los artículos artísticos; la proporción comparativa de los distintos tipos de arte y de ciertos elementos dentro de cada género; la apuesta por el consumidor o el cliente particular; los prototipos de artistas... en una palabra, toda la estructura de la vida artística capitalista. Sólo ha desaparecido el marchante y ha cambiado parcialmente la figura del viejo cliente-mecenas particular.

A lo largo de la primera década de este siglo ha ido madurando toda una generación de jóvenes artistas que estaban estrechamente relacionados con la nueva construcción socialista y se mostraban especialmente deseosos de participar en ella. Pero no han logrado hacerse un sitio, porque instintivamente rechazan caminar por las sendas del pasado y aún no han logrado abrirse un camino propio. La mayoría de ellos han desertado del arte y desaparecen de la lucha en este campo de la revolución cultural.

Mientras tanto se ha producido un viraje total en la base social y económica del arte. La nueva sociedad del período de transición ha creado unas condiciones completamente nuevas y objetivamente bastante favorables para el desarrollo de todas las modalidades de las artes espaciales, que ahora pueden desplegarse y extenderse más a sus anchas. Pero sólo con una condición: siempre que los artistas sean capaces de despedirse para siempre de los viejos hábitos de la vida artística y reconstruirla sobre nuevas bases, partiendo de las nuevas exigencias concretas que una nueva clase está requiriendo de las artes espaciales.

¿Cuáles son estas nuevas exigencias, que sin estar "puestas claramente encima de la mesa", van creciendo cada día ante los ojos de aquellos que las sepan ver?

Comencemos con aquellas que se refieren al propio consumidor directo del arte.

El antiguo cliente burgués (dueño de una mansión, coleccionista y, al mismo tiempo, marchante intermediario) ha desaparecido. Su lugar en la vida política y económica lo ha venido a ocupar una nueva clase —ese ejército de decenas de millones de personas que conforman el proletariado— y, a su lado, el campesinado y las regiones más atrasadas.

También ellos se han convertido en los nuevos consumidores de arte. Sin embargo, serían un tremendo error que nuestros artistas pensaran, que este nuevo cliente simplemente "ocupa el lugar" del antiguo y que todo lo demás "continúa siendo lo mismo de antes".

El nuevo consumidor de arte se diferencia de su precedente en su proporción cuantitativa. Aquí estamos hablando de millones de personas, cuando la vieja clientela del arte apenas estaba compuesta por unos pocos miles. Ponerse al servicio de ella de la misma manera que antes es algo completamente imposible. ¿Cómo se pueden crear millones de "ejemplares únicos", cuadros, estatuillas y demás, capaces de "adornar" o "embellecer" las viviendas particulares de estos millones de proletarios? El consumidor masivo necesita que le abastezcan masivamente. Aquí el individualismo se ha visto sustituido por el colectivismo. Esto sólo es ya suficiente para contradecir toda la versión burguesa de la vida artística.

Pero más importancia tiene las diferencias cualitativas que se observan en los pedidos y gustos del nuevo consumidor. Estamos hablando de clases sociales que sólo poco a poco comienzan a levantarse de una represión política secular y de un estado de absoluta indigencia cultural. Este nuevo cliente no tiene órganos sensoriales para percibir esas delicadas sensaciones que son el máximo componente del arte y que antes saciaban la sed artística de la capa social más culturizada de la vieja clase dominante.

El nuevo consumidor está poniendo todos sus esfuerzos en construir antes que nada la base material de su nueva vida, está volviendo a equipar su viejo mobiliario cotidiano, o completándolo, comenzando con la compra de una tela para confeccionarse un vestido nuevo y terminando con su instalación en una nueva isba. Pero precisamente es en este terreno donde manifiesta sus nuevas pretensiones hacia el arte. Está acostumbrado a que el arte penetre y empape la vida cotidiana. Así ocurría en los tiempos de sus abuelos y es lo que ha visto en la vida de los antiguos propietarios de su país. Cada año que pasa se incrementa la demanda de nuevas casas, de muebles, tapicería, vajilla y de los más diversos materiales domésticos. *Pues bien, todo esto es lo que conforma el gran campo de la demanda artística de nuestros días.*

Pero el nuevo consumidor de arte presenta aún una importante diferencia cualitativa. Esta masa de millones de personas no es el resultado de una suma informe de individuos, porque están organizados y forman parte de numerosos colectivos. En el interior de estos colectivos y en su entorno es donde se está desarrollando una vida completamente nueva. Estos colectivos, que en el momento actual con frecuencia son poco sólidos, insulsos y hasta insignificantes, van cobrando poco a poco una nueva vida, ocupando en determinados aspectos el lugar que ocupaban los antiguos consumidores individuales de arte. Pero sólo en algunos aspectos. La vida de estos nuevos colectivos de ninguna manera se puede comparar con la vida de los antiguos comerciantes, industriales y coleccionistas individuales. Además, sus pedidos artísticos son, en esencia, muy diferentes. Por ejemplo, es imposible esperar que algún club, una determinada organización social, una comunidad de vecinos compre un cuadro que ya está en el mercado y que ha sido pintado para un cliente desconocido. Aunque es cierto que, en la práctica, esto lo siguen haciendo unos pocos y en unos lugares muy concretos. Pero la experiencia demuestra que estos cuadros no casan, no se conjugan con los nuevos consumidores. Por lo general, esos cuadros, después de un rato de contemplación, dejan de llamarles la atención y comienzan a aburrirles y fastidiarles. Las demandas y los intereses artísticos del nuevo colectivo consumidor son más determinados, concretos y, al mismo tiempo, también más complejos que la demanda que hacían los coleccionistas estetas de los viejos tiempos. El nuevo cliente colectivo quiere participar en el trabajo creativo de esa obra que deberá cautivar y amenizar su vida colectiva.

Ante estas demandas cualitativamente nuevas, los pedidos de carácter privado y personal de algunos obreros y campesinos concretos ocupan un lugar absolutamente secundario. El gusto de las masas se está educando en el arte utilitario y colectivo. A fin de cuentas, el miembro de los nuevos clubs y de las nuevas asociaciones públicas y el nuevo participante en esos festejos generales que ahora se organizan y formalizan artísticamente de un modo completamente diferente, una vez termine de completar su propio mobiliario y entorno privado, se alineará con ese nuevo tipo de arte que concentre su interés en los centros que organizan su nueva vida social y colectiva.

Aunque la Revolución de Octubre se hubiera limitado a sacar a la luz a este nuevo consumidor con sus gustos y exigencias completamente diferentes en el terreno

artístico, hubiera sido necesaria una revolución en la vida artística de nuestro país. La sola existencia de estas especiales demandas colectivas nos hubiera obligado a imponernos la tarea de reformar totalmente las artes espaciales, de promover nuevas modalidades artísticas, de implantar nuevas formas de producción artística y de formación del material humano, es decir, de los propios artistas.

Pero el asunto no va sólo de la satisfacción de las nuevas demandas de una nueva clientela.

Una nueva clase social detenta el poder del país y tiene ante sí la enorme tarea de "reeducar" a todo el colectivo humano de la nación. Esta reeducación general debe servir al refuerzo y a la movilización de toda la sociedad por el camino que conduce al socialismo.

La vanguardia de la nueva clase dominante se rige en todo su trabajo creativo por una ideología revolucionaria, el materialismo histórico, que trata de convertir en la base del modo de pensar de toda la población. Atrae e incorpora a capas cada vez más amplias de la población en el proceso de mecanización y racionalización de todas las variantes de trabajo humano y las educa y forma en unos nuevos conocimientos técnicos y laborales cada vez más cualificados.

Estos dos factores —una nueva ideología y una nueva forma de vida— deberán ser incluidos en el plan de reconstrucción de la vida artística nacional. Es imposible colocar el título de arte revolucionario o proletario al pie de unos cuadros, etc., que refuercen de hecho los viejos puntos de vista pequeñoburgueses sobre el mundo exterior, por muy bien que reflejen los hechos y acontecimientos de nuestra contemporaneidad soviética. No se puede permitir, en un país con una industrialización basada en principios socialistas, que se aplique la técnica más innovadora para la formalización de los objetos de uso doméstico y cotidiano en el estilo propio de los espíritus mezquinos que dominaban el país en la segunda mitad del siglo pasado.

Llegado a este momento, tenemos que hacer una corrección a lo dicho más arriba, en relación con la desintegración de las artes espaciales en la época del dominio del mercado capitalista del arte.

Sí, en su gran mayoría, las artes espaciales se desarrollaron tratando de adaptarse a las exigencias que le imponía el mercado artístico de la sociedad burguesa. Tenían como máximo objetivo satisfacer la demanda de una capa muy poco numerosa de consumidores de la clase dirigente y el camino de acceso a ella pasaba por el mercado del arte.

En estas circunstancias se formó la estructura tan particular de la vida artística del capitalismo.

Pero esta nueva y masiva clientela artística que ahora se encuentra en un primer plano gracias a la Revolución de Octubre no apareció de pronto como caída del cielo. Esta masa de decenas de millones de personas existía también durante el capitalismo y, ya entonces, presentaba ciertas demandas. Y aunque no suponían ni la centésima parte de las peticiones artísticas que conforman su demanda actual, y a pesar de que no se manifestaban en estos requerimientos toda una serie de particularidades cualitativas que sólo se han puesto de manifiesto tras la Revolución de Octubre, esa masa, a su manera, ya se hacía notar.

La concentración de la población en los grandes núcleos urbanos, el logro de determinadas conquistas en el campo de la legislación y la sanidad pública por parte del movimiento obrero, el aumento de las demandas culturales generales de las masas, la necesidad de introducir un "nuevo régimen económico" y, por último, el progreso técnico obligaron a la clase dirigente a buscar nuevos métodos de trabajo, también en el campo de las artes espaciales. Como consecuencia de todo ello, ya en el tiempo del capitalismo aparecieron los brotes de un nuevo desarrollo en diversos campos de las artes espaciales. Y estos brotes, que no sólo aparecieron en las artes industriales (en la arquitectura, en la industrial textil, cerámica, mobiliaria, etc.), sino también en el campo de las artes "ideológicas" (pintura, grafismo, cartelismo, cine, etc.), representan un valioso material para nuestro nuevo arte proletario.

La comparación del estado del arte que nos legó la burguesía con las nuevas necesidades y demandas generadas por la Revolución de Octubre nos ofrece un panorama mucho más completo. Pero aquí sólo se trataba de analizar la "reconstrucción" de nuestra vida artística. Es una compleja tarea la que tenemos por delante y la debemos emprender con la mayor energía posible y basándonos en los principios de una rigurosa planificación.

1. Cuando utilicemos este término, ahora y más adelante, incluimos en él todas aquellas variantes artísticas que, básicamente, trabajan con un material espacial (la arquitectura, la pintura, la escultura, la fotografía, las artes industriales —el textil, la cerámica, el mueble, etc.— y hasta la cinematografía) a diferencia de aquellas otras artes que organizan la palabra (la literatura, la poesía, etc.). V. A.

Publicación original en ruso: Kurella, Alfred, "Rekonstrúktsiya judózhestvennoi zhizni v SSSR", *Sovétskoye iskusstvo*, nº 7 (Moscú, 1928), pp. 18-23. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 174-177.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Arte y contemporaneidad
1928

D44

Jákov Tuguendjóld

Tradición y revolución, pasado y presente, viejo y nuevo… Sus relaciones con el arte entrañan uno de los problemas más difíciles de resolver e interpretar. "Hay que pertenecer a nuestro propio tiempo" —dijo Baudelaire—.

Pero el concepto de contemporaneidad encierra no sólo lo que representa un artista, sino también cómo lo representa, o, dicho con otras palabras, no sólo su concepción del mundo, sino también su manera de sentirlo. Cómo lo ve, lo interpreta, lo siente y expresa.

No hay duda de que cada "época" depende de las diversas condiciones objetivas de su propio medio o entorno, de cómo ve y piensa su mundo: "la existencia determina la conciencia". El ritmo acelerado que caracteriza la vida moderna, basada en sus novísimos recursos técnicos, conforma una psique completamente diferente a la que imperaba en la vida tranquila y sedentaria de la Rusia de Turguénev. No se puede representar una revolución llevada a cabo con ayuda de camiones erizados de bayonetas, con el mismo "estilo" con el que era plausible representar a los obreros que caminaban junto a sus esposas e hijos hacia el Palacio de Invierno en 1905. Un paisaje sobre los trabajos de construcción de una central hidroeléctrica en el Volga o en la Transcaucasia no puede trasladarse a la tela en los tonos vagos e imprecisos de los paisajes de Levitán: son cosas completamente diferentes. Las sensaciones de un hombre que vuela en un aeroplano o que se sumerge en un submarino hasta el fondo del mar no pueden transcribirse con la lengua que se emplea en *La fragata Pallada*[1]. A eso precisamente se debe el cambio de expresiones verbales, la marea de nuevas palabras que se ha producido en este período nuestro de grandes mutaciones sociales. La misma idea revolucionaria expresada en una lengua de términos anticuados pierde significativamente su actualidad. Naturalmente, aún estamos lejos de reconocer en desuso "la incomprensible lengua" de los miembros de LEF o que el telegrama sustituya a la literatura y una fotografía (o un fotograma, como se dice ahora) a un cuadro. No, la literatura deberá seguir siendo literatura y la pintura, pintura. Pero no hay duda en lo siguiente: el concepto de nuestra contemporaneidad revolucionaria no se agota completamente en uno u otro contenido artístico, sino que se extiende tanto a su forma pictórica como a sus recursos expresivos.

Esta verdad, repito, aún no ha sido asimilada por la mayoría de nuestros artistas. La extinción de aquel periodo de "izquierdismo enfermizo", de búsquedas abstractas y de laboratorio, ha dado paso a una cierta reacción. El péndulo ha girado hacia el lado contrario, "hacia la derecha". Así la AJRR se ha convertido en una especie de conserva del realismo protocolario del pasado, al interpretar la consigna "¡Miremos hacia atrás, hacia los pintores ambulantes!" prácticamente en su sentido literal. Los Artistas Moscovitas (herederos de la Sota de diamantes) están dispuestos a volver al impresionismo. Los del grupo Calor-Color (como ha mostrado una exposición reciente) se encuentran sometidos al encanto de los viejos maestros y cultivan las tradiciones de Venetsiánov-Kuindzhi.

Sobre este marco general de nuestra vida artística, las exposiciones de la OST (Asociación de Stankovistas o Pintores de Caballete) representan un fenómeno sin duda interesante. No porque en ellas se hayan reunido algunas de las obras artísticas más destacadas del momento (al contrario, aquí hay bastante material discutible y precipitado), sino porque si hay algo que no se le pueda negar a la OST es su sinceridad y la frescura de sus búsquedas artísticas, la agudeza y actualidad de sus propuestas. Aquí hay mucho sobre lo que discutir y pensar, aquí se palpa el pulso artístico de la modernidad. De entre todos nuestros grupos artísticos, la OST es el que con más afán se orienta hacia nuestra contemporaneidad o, en cualquier caso, el que más desea responder a sus exigencias (aunque también es cierto, que no siempre las entiende correctamente).

La OST surgió en 1925. Su aparición fue el síntoma de una doble y ambigua reacción. Parecía dirigirse, por una parte, contra el LEF y la absorción del arte por la economía y el proceso productivo, pues la OST suponía la confirmación del derecho a la pervivencia de la pintura de caballete o, aún más importante, de la pintura temática, figurativa. Y por otra, contra la derecha artística, en cuanto que la OST representó el primer intento de proponer nuevas búsquedas formales y aplicarlas a una temática también novedosa: a fin de cuentas, aglutinó en ella a la juventud que acababa de abandonar los muros de los Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica (VJUTEMAS) —una creación del grupo Octubre— y las clases de Favorski y Shtérenberg. Estos fueron algunos "licenciados" de la promoción de 1922: Williams, Merkúlov, Viálov y Liúshin, autores de obras de la valía de *Día de trabajo, Transistor, Desfile*, etc. Llegados a este punto, tenemos que recordar también la *I Exposición-Debate* del año 1924, donde, junto a los últimos constructivistas e "indefinidos", se dieron a conocer nuevos grupos de pintores "temáticos" y "concretivistas". "Contemporaneidad, claridad de objetivos, acabado preciso", era el lema del grupo OST, surgido apenas transcurrido un año. Fusión de la temática actual con los recursos formales modernos, así se puede resumir el derrotero artístico tomado por la OST. Un curso, en principio, de lo más acertado, del que podría esperarse un fructífero resultado.

¿Y qué entiende la OST por modernidad? Contemplando en conjunto las cuatro exposiciones que ya ha realizado la OST, observamos sobre todo un especial acento en la temática, asociada con la ciudad, el maquinismo y la industrialización. Trabajos como los de Barscha, Viálov, Deineka, Kupreyánov, Liúshin, Labás, Luchíshkin y Pímenov representan fábricas, minas, paisajes callejeros, fabriles y ferroviarios, instalaciones de radio, etc. Esta invasión de motivos "urbanos" en nuestra pintura —por mucho que parezca tardía en comparación con el impresionismo francés y el futurismo italiano (Marinetti)— ha representado una especie de "revolución".
Recordemos: hasta ahora la pintura rusa conocía y trabajaba sobre todo los paisajes del solariego Versalles ruso, la ciudad vieja de San Petersburgo, el ancestral monasterio Troitse-Sérguiev, el viejo Moscú (Benois, Dobuzhinsky, Yuon, Vasnietsov). Y nada más "llegar" a París, se "encandilaba" con las perspectivas de los modernos bulevares (Koróvin). Cuando algún pintor ruso ponía sus ojos en la ciudad moderna, al igual que Dobuzhinsky, sólo veía en ella una mística siniestra, casas como cajitas o celdas y multitudes sin rostro ni personalidad. En una palabra, posaba sobre ella la misma mirada de Dostoyevski. Por "paisaje" se entendía en Rusia principalmente el paisaje rural, con su "extenuada ternura" balmontiana, su silencio y demás características acentuadamente pasivas y estáticas. Pero he aquí que "sobre la desierta estepa comienza a brillar una estrella, una nueva América" (Blok) y, aunque con retraso en comparación con la poesía, nuestra pintura también volvió el rostro hacia lo urbano. En este sentido, la OST, con su nueva manera de abordar la temática de la ciudad moderna, introdujo un elemento corrector en nuestras artes figurativas, un paso que era la culminación lógica de una novedosa y resuelta deriva de la psique rusa, que termina desvinculándose de la Rusia "tranquila y silenciosa" para aceptar el país que se industrializaba a pasos agigantados, una deriva que es consecuencia de la Revolución de Octubre. Ya no es siniestra mística lo que el *óstoviets*[2] Luchíshkin ve en la ciudad, sino algo completamente diferente. En su obra *Amo enormemente la vida* ofrece una visión sintética de la ciudad: justo al lado de una fábrica, representa a unos jóvenes nadando y haciendo gimnasia. Y si la generación de Miriskúsnikov[3], como del mismo Dobuzhinski, por ejemplo, aún sabían transmitir con amor las verjas estilo *empire* de hierro fundido de Petersburgo, ya con Deineka y Pímenov vemos por primera vez una decoración completamente diferente: los barrotes y enrejados de puentes y grúas, la belleza de la nueva arquitectura de hierro calado.

Además de este destacado interés por el urbanismo y el tecnicismo, en la temática de la OST se observa una segunda corriente. El campo del movimiento: escenas y tipos de la vida deportiva, la gimnástica, el circo (los esquiadores y futbolistas de Pímenov, los boxeadores de Deineka, la acróbata de Williams, el circo de Bulgákov, etc.). Basta apenas entreabrir la puerta para demostrar que estos motivos eran, por su dinamismo, completamente extraños a la pintura rusa, como extraños eran también a la psique de la *intelligentsia* rusa prerrevolucionaria sus escenas de "habitación" (incluso "subterráneas") de esta nueva forma de vida. Cierto es que nuestra escultura comenzó en su tiempo con el celebrado Pushkin niño lanzándose a los brazos de su abuela y que unos pasos más allá también ella, la escultura, es decir, el arte de la formas plásticas, dio un giro y se apartó de este sano camino para introducirse en el callejón sin salida del psicologismo intelectual (Golúbkina), que en realidad tan sólo una vez soliviantó, aunque de golpe, el panorama de nuestra pintura: en el torbellino que representaron los rostros de las campesinas en duelo de Maliávin. Sólo el grupo Octubre había creado una nueva generación con parada en el tema de la salud física. En este sentido, los *ostovtsí* son artistas de nueva formación. Ellos no gustan de las largas y tradicionales cabelleras a lo Rafael, sino que, al contrario, prefieren más bien cortarse el pelo a cepillo, como los deportistas, a la americana, como buenos amantes del deporte, la gimnasia y el atletismo que son.

Comparativamente mucha menos atención ha prestado la OST a los escenarios específicamente revolucionarios, al menos hasta ahora. Por cierto, no conviene olvidar que en 1926, ya antes de que se produjeran "los encargos oficiales del décimo aniversario de la Revolución de Octubre", Labás había entregado su *Guerra civil* y Kozlov su *Insurrección*, una obra excelente por su dramática saturación. Ese mismo año también Viálov, Kozlov otra vez, Williams, Pímenov y Shtérenberg habían respondido al encargo del Consejo de Comisarios del Pueblo y el Consejo Militar Revolucionario con una serie de obras de carácter histórico-revolucionario. Cierto es que la temática revolucionaria aún no disfrutaba de excesiva atención por parte de la OST, aunque sería injusto acusar de apoliticismo a este grupo.

Estos son los principales *leitmotivs* de la temática del grupo OST. Pero ya hemos dicho, que la "contemporaneidad" no se agota en la temática. Veamos como OST aborda la tarea de formalizar artísticamente ese moderno contenido. Porque, hablando en propiedad, por ahí transcurre precisamente la divisoria de vertientes entre las distintas corrientes de nuestro arte soviético.

La búsqueda de la mayor economía artística, el laconismo y la vistosidad (el máximo de sensaciones con el mínimo de recursos), la aspiración a un mayor dinamismo de la composición, la exposición de formas móviles en el plano y, finalmente, la relación de lo que se refleja en el cuadro de caballete con la factura y elaboración precisa del objeto artístico, en otras palabras, el apoyo en la maestría profesional, son quizá los rasgos formales más importantes de la OST. Naturalmente, no estoy hablando aquí de un "estilo" propio y definido. Ante nosotros sólo hay unas particularidades estilísticas de un arte que aún está en fase de asentamiento y que se va desarrollando siguiendo una trayectoria zigzagueante.

Así, uno de los primeros estadios de la comprensión formal del grupo OST se asocia al uso (y abuso) del "iconismo": esa opaca negrura de los fondos y esas superficies barnizadas donde se "montaban" las escenas y motivos más ajenos al arte icónico. Aquí metemos todos los *Montajes ODVF*[4] de Williams, el *Policía* de Viálov, el *Rótulo para el I Curso de caballería* de Merkúlov, etc. Era una particular amalgama entre iconismo y americanismo, entre pintura y fotografía. En la fase actual, la OST va superando poco a poco ese manierismo icónico-letrerista, áspero y hojalatero (hubo un tiempo en que pintaban así el exterior de nuestros tranvías), y desde el grafismo y el cartelismo va orientándose cada vez más hacia una pintura auténtica. En la última 4ª Exposición de la OST, la tendencia "foto-montajista" estaba representada aún por *Cine*, una obra de Viálov (Eisenstein y Tissé en un rodaje), pero en los trabajos de Labás, Williams y otros autores florecía ya otra tendencia, absolutamente pictórica. Así tenía que ser: el fotomontaje tiene todo el derecho a existir en el libro y el cartel, pero al mezclarlo con la pintura al óleo crea una compatibilidad de dudoso gusto.

La orientación dinámica de la OST se expresó en toda una serie de fases o momentos. Aquí también la influencia de los novísimos avances técnicos de la fotografía instantánea, con su ruptura del concepto habitual de la perspectiva, proporcionando inusuales escorzos y captando poses y giros inesperados de la figura humana en movimiento (así se explica la perspectiva inversa de *El globo echó a volar* de Luchíshkin; con esos nuevos recursos se rigen los paisajes de Shifrin y Labás, observados desde arriba, o los giros atrapados "instantáneamente" de los deportistas y gimnastas de Pímenov y Deineka). Luego llegará la influencia del pintor suizo Ferdinand Hodler con sus composiciones que giran con gran dinamismo (a veces, incluso coreográfico) y el ritmo de los movimientos del cuerpo humano, una influencia que se manifiesta en algunas obras del grupo OST no sólo en su monumentalidad sino también en esa amanerada y pomposa afectación tan propia del maestro suizo. Aquí también hay que señalar la influencia de un maestro ruso, Favorski, con su recurso favorito, la compaginación o simultaneidad, en una misma superficie, de momentos volumétricos (convexos) y elementos planos (siluetas), un recurso que los *óstovtsi* del campo de las artes gráficas trasladarán a la pintura, utilizándolo como medio de presentación de la forma que gira o se mueve, captada de manera brusca e inesperada. Observamos este recurso en Pímenov y Deineka, y también, en la 4ª Exposición del grupo OST, en el Goncharov de *Juramento en la sala del juego de pelota*, donde el artista trata de mostrar en una misma tela momentos distintos en la actividad de varios grupos humanos. Naturalmente, todo esto es bastante discutible, pero lo que se desprende de ahí es el deseo de avanzar un paso más allá de los impresionistas, que ya mostraron el movimiento del objeto, pero sólo mediante su oscilación y dispersión en el espacio. Los *ostovtsí*, en cambio, tratan de encontrar una fórmula distinta, más precisa, para transmitir el movimiento de las formas. Los paisajes urbanos de Pisarro están como atirantados por esa vibrante nebulosidad tan característica en él, donde los edificios, coches de caballos y viandantes se convierten en puntos de color. En cambio, en la plaza urbana de Labás se aprecia la gran precisión y transparencia lineal de los tranvías, de las filas de peatones, etc. Lo mismo observamos en esos excelentes dibujos de Kupreyánov, que transmiten el movimiento del regreso de los rebaños gracias a las manchas negras y blancas de los animales y a ese laconismo, que nos hacen recordar las siluetas animales que los artistas prehistóricos representaban en las paredes de las cavernas. Pues bien, todas esas búsquedas de expresión dinámica, todos esos intentos por desmarcarse de una interpretación pasiva que ve el mundo como materia estancada, ese ansia por transmitir el aspecto funcional del mundo material, es algo que hay que anotar en el activo del grupo OST.

Y una característica más: ese afán por la claridad productiva, por el remate casi artesanal de la obra bien hecha, por la gran calidad de factura y presentación, que parece provenir sobre todo de Shtérenberg[5]. No sería justo ni acertado ver las naturalezas muertas de Shtérenberg como simples ejercicios estéticos, como meras exhibiciones diletantes para "exquisitos". Además de esa nítida y papilar voluptuosidad por el color, también es característico de Shtérenberg ese acercamiento puramente racional y objetivo al mundo de los objetos. Ayudándose de la diversidad en la ejecución artística (por momentos lisa, brillante o rugosa), el artista quiere infundirnos la sensación de la materialidad y la estructura de las cosas que representa: madera, mármol, manteles de mesa, frutas, carne... De la misma manera, y a fin de mostrarnos la forma objetiva de los objetos, rompe a conciencia la perspectiva siempre ilusoria y nos los muestra como desde dos puntos de vista (por ejemplo, la redondez de la mesa, pero vista desde arriba). En este afán por la objetividad, visible sobre todo en el del Shtérenberg parisino, nuestro habilidoso contemporáneo parece rozarse con el iluso y cándido artista primitivo de nuestro lejano pasado.

Así de compleja es esa amalgama que viene a ser como el "rostro", la tarjeta de presentación de la OST y que, en su complejidad, se convierte en el origen de una cierta debilidad, del eclecticismo y barroquismo que caracterizan en parte a este grupo artístico.

Uno de los fenómenos más "caprichosos" del grupo OST es Týshler, que en los últimos años se ha convertido en una especie de leyenda alegórica[6]. Los adversarios de la OST le suelen elegir como diana de sus ataques, olvidando sin embargo que Týshler es demasiado individualista para representar a cualquiera que no sea él mismo... La "cuestión Týshler" (sigue siendo actual) no es tan simple como parece y tenemos que detenernos en ella. Su complejidad radica en que, por una parte, vemos ante nosotros un talento indiscutible, pero por otra resulta difícilmente asumible la forma en que su talento se presenta a sí mismo: esa divergencia entre "cantidad" y "calidad" artísticas.

Naturalmente, no cabe duda alguna de que este aún joven artista está dotado de una enorme fantasía y una aguda percepción artística. A esto hay que sumarle que no se puede pasar ante Týshler y sustraerse a él con un simple gesto de despedida. Su misma serie de dibujos sobre la época imperialista y la guerra civil (1925), todas esas

procesiones de inválidos con las piernas y los brazos amputados, esas escenas de violencia, saqueos y fusilamientos, no podrían dejar de impresionarnos con su terrible y siniestra expresividad. Ya aquí Týshler descubre su pasión por lo grotesco y "monstruoso" y nos obliga a recordar los "horrores" de "abuelitos" como El Bosco, Brueghel y Goya y de un contemporáneo como el belga James Ensor. A eso se añade que estos dibujos no pueden calificarse en absoluto como estilizaciones, falsificaciones o reminiscencias de las obras de esos "infernales" maestros ya citados. Al contrario, se perciben como "adquisiciones" conseguidas con su propio esfuerzo, algo característico de nuestro tiempo. ¿O acaso esos maestros no han sugerido ya infinidad de crueles motivos postbélicos en el arte impresionista alemán (Otto Dix, Félix Müller, Herle, entre otros)? En otra serie de trabajos, incluida en la Exposición que se organizó con motivo del X Aniversario de la Revolución de Octubre, Týshler mostró su *Majnada*[7] en su salsa "Guliay-Póle"[8], pero ya con un saborcillo particular del que también gustó el impresionismo alemán y el mismo Bábel, acentuando el lado erótico del poema de Yesénin: los partisanos de Majno roban y secuestran a los vivos y arrastran por el suelo a las mujeres.

De esta particular inclinación de Týshler, de su peculiar perspicacia visual, habla también su tercera serie de acuarelas, *Crimea*, expuesta en la 4ª Exposición de la OST. Acantilados y playas de arena cubiertas por la "carne" cruda de los bañistas, enmarcados por un trenzado de casetas de baño también repletas de masas corporales... Una Crimea relajada e indisciplinada por la vida vacacional y, junto a ella, una Crimea semifantástica, que nos recuerda las miniaturas hindúes: sátira y erótica, lo malvado grotesco y la belleza exótica cogidas de la mano. Pero existe aún otra Crimea —la del sanatorio, de la juventud rebosante de salud, la de la alegría rebosante del jardín infantil—, que Týshler no advierte en absoluto. Finalmente, en su último ciclo "lírico", este joven artista aparta la realidad de manera definitiva y de un empujón, y aquella trenzada caseta de baño se convierte para él en un mero recipiente simbólico del mundo humano y animal. Cestas de las formas más diversas: una alucinada inundación de cestas y banastos. Aquí ya estamos al otro lado de la conciencia, en su vertiente delirante y subconsciente. ¿Está loco Týshler? Afortunadamente, no. Týshler es un teatrero, un decorador, un tramoyista: he aquí una de las claves para desentrañar la "cuestión" Týshler. Hace poco puso en escena, en el Teatro Estatal Judío de Bielorrusia, "el manantial para ovejas" de *Fuente-Ovejuna*[9] y mostró sobre el escenario una aldea española con ayuda de una maqueta, que consistía en una cesta colosal de varios pisos en forma de cono. Dicen que este motivo, este canasto de la artesanía popular, resultó muy convincente en escena a la hora de sugerir una especie de cabaña de carácter sintético... Pues bien, este enfoque teatral contemporáneo del mundo material (Meyerhold), Týshler lo traslada a la pintura de caballete. Que Týshler es por naturaleza un hombre de teatro ya quedó demostrado con los dibujos mencionados más arriba sobre el ciclo de la guerra civil, donde de manera tan teatral desplegaba a sus mesnadas de inválidos y hacía uso de los objetos como un tramoyista que quisiera obligarlos a jugar con las emociones. Estos dibujos de Týshler son como ensoñaciones de puestas en escena teatrales. Pues bien, en esa teatralidad de Týshler, en esa tendencia suya de representar un papel, puede que esté la prueba demostrativa de que todas esas "búsquedas" týshlerianas no son tan serias como parece, de que sólo estamos hablando de una mezcla de elementos trágicos y cómicos y de que nuestro artista puede "llegar a curarse" de esa "pueril enfermedad izquierdista" suya.

Pero también podemos y debemos decir que a Týshler le está amenazando una recaída[10], que tiene un lado contusionado, pero que conoce sólo la mitad de la modernidad; que todavía no sabe inspirarse con otro tipo de entusiasmo, este de carácter optimista; que nuestra época no abunda sólo en horrores y escenas grotescas y que justo aquí debe situar ese límite fronterizo que separe al artista soviético del expresionista alemán, incapaz de ver una salida del mundo del caos y el desgarro humano, como ya ha sabido verlo, por ejemplo, George Grosz, que desde su dadaísmo e individualismo nihilista inicial ha decidido pasar al campo del arte comunista militante.

Los antagonistas del grupo OST le culpan sobre todo de "formalismo". Pero las búsquedas formalistas son imprescindibles para el desarrollo de nuestra cultura artística, y exigirle a nuestro arte única y exclusivamente una "comprensibilidad" absoluta sería equivalente a reclamarle tan sólo popularidad a una ciencia que, siendo profundamente utilitaria por sus objetivos finales, progresa a pesar de todo no gracias a los folletos populares que se editan sobre ella, sino gracias a trabajos y descubrimientos de entidad. El formalismo es dañino y antisocial cuando carece de objeto o sólo satisface las necesidades personales del autor. Pero incluso las naturalezas muertas de Shtérenberg, de temática simple y modesta, embebidas tan sólo de alegrías coloristas, representan ya los obligados pasos previos hacia esa pintura mural utilitaria y decorativa que se quiere para los muros de nuestros edificios sociales (clubes, comedores públicos, etc...), esa pintura mural para la que parece haber nacido el don decorativo de Shtérenberg y de la que aún no disponemos. Sin amor hacia el oficio pictórico, sin una gozosa relación con el trabajo, tampoco puede existir una cultura socialista.

El punto débil de la OST radica en esa insuficiente relación crítica de la que parece extraer las influencias más contradictorias. Me refiero aquí al neurasténico expresionismo alemán, a ese suizo remilgado, Ferdinand Hodler, y a ese "negrismo" muy de moda hoy en día. Pero quizá esto no sea tanto una culpa como una desgracia de nuestra juventud artística, que ha permanecido tantos años separada de Occidente y que ahora trata de asimilar ansiosamente todo lo que proviene de allí, todo lo nuevo y ajeno, en lugar de extraer de allí sólo lo recto y saludable.

La representación pictórica del deporte, la radio, el automovilismo o la aviación es, naturalmente, una tarea de lo más actual. Pero esto ocurre también en el Occidente burgués y, por tanto, nada hay en ello que sea una muestra de esa nueva cultura que debe estar relacionada con el nacimiento de un hombre nuevo. De la incomprensión de esta diferencia se deriva que, por ejemplo, Pímenov, al trabajar sobre motivos deportivos y gimnásticos, no refleje el tipo de gimnasta soviético, sino más bien el de un deportista profesional internacional, y esto supone ya dos enfoques de clase distintos sobre el problema del desarrollo físico. O se representa una *Orquesta negra* (lo último en Europa) con ese mismo exotismo específico con el que los negros seducen y encantan al público europeo occidental, idéntico al fastidio que sentía el héroe de Andréyevski por su "amada negra". Aquí habría también que incluir la general simpatía de Pímenov por la representación de las tabernas, los cafés, los camerinos de las artistas, etc., motivos de la bohemia extranjera que nos son completamente ajenos desde el punto de vista ideológico. En este asunto la "europeización" está llegando ya demasiado lejos. Este no es el gusto por el "tema urbano" que nosotros tanto necesitamos. Son detalles pequeños, pero característicos, que menciono aquí sólo para mostrar lo sustantivos que son para el arte la "orientación" y los "puntos de vista" ideológicos.

El deporte, la radio, el automovilismo, etc., son parte de un nuevo tecnicismo que nosotros necesitamos y, naturalmente, su reflejo en la producción artística es un paso adelante. Pero aún más necesario para nosotros es mostrar la construcción del socialismo, representar el nacimiento de un nuevo y contemporáneo "hombre vital". Para el artista europeo occidental el tecnicismo es un objetivo en sí mismo, un fetiche, pero para nosotros debe representar un mero instrumento para la construcción de una sociedad socialista.

El grupo OST ha comenzado a abordar la solución de este problema sólo en este momento. Aquí hay que señalar en primer lugar a Deineka (miembro de la OST hasta hace poco), quien en sus obras sobre temática obrera (*Construyendo nuevos talleres* [CAT.116] y *Trabajadoras textiles* [CAT. 125]) se esfuerza por representar esas características que definen a la nueva clase soviética y proletaria y la imagen de esas nuevas y ya imprescindibles obreras soviéticas, animosas y femeninamente viriles, y que en su reciente *La defensa de Petrogrado* [CAT. 131] ha sabido mostrar, en lugar de esa coreografía típicamente hodleriana, el comportamiento firme y colectivo de los combatientes obreros. Esto ya es el comienzo de algo nuevo y verdaderamente saludable. Recuerdo que incluso el "formalista" Shtérenberg, en su *Mitin en la aldea* (Exposición por el X Aniversario de la Revolución de Octubre) hizo ya un intento interesante de contraponer la abigarrada multitud de artesanos y campesinos al orador obrero urbano, que parecía personalizar la energía y firmeza de nuestro nuevo país. En la 4ª Exposición de la OST también hemos observado nuevos pasos en la dirección de un psicologismo más profundo, de una mayor emotividad, por ejemplo en esa serie de retratos de Goncharov, donde el artista encuentra una gama muy colorista, una forma propia para cada modelo humano...

Del culto unilateral al tecnicismo extranjero a un realismo más profundo y más sustanciosamente emotivo: he aquí la trayectoria futura que quisiéramos desearle al grupo OST.

1. Apuntes de viaje de Iván Goncharov (1812-1891) sobre la travesía que realizó la Fragata "Pallada" en 1853 desde San Petersburgo hasta las costas del Japón [N. del T.].
2. Óstoviets (Óstovtsi): Miembro(s) del grupo OST [N. del T.].
3. Derivado del nombre de la revista *Mir iskusstva* [N. del Ed.].
4. ODVF: Sociedad de Amigos de la Flota Aérea [N. del T.].
5. Sirvan como prueba de lo dicho los trabajos de los alumnos de Shtérenberg en la exposición del VJUTEIN (Instituto Superior de Arte y Técnica): son precisamente el color y la calidad de la presentación pictórica los elementos que más se trabajan en el taller de Shtérenberg.
6. Nota de la redacción: "La redacción considera que el camarada Tuguendjóld no ha subrayado suficientemente la evolución creativa del arte de Týshler y ha ocultado las raíces del carácter enfermo-depresivo de sus últimos trabajos".
7. Traducción libre del movimiento anarquista ucraniano, encabezado por Néstor Ivánovich Majnó, que se negó a unirse a los bolcheviques tras la Revolución de Octubre [N. del T.].
8. "Guliáy-Pólie" ("Campo o lugar abierto de paseo"), poema del gran poeta ruso Serguéi Yesénin [N. del T.].
9. El primer trabajo importante de Týshler fue la puesta en escena de esta obra de Lope de Vega [N. del Ed.].
10. Una especie de nueva "chagallada". Pero justo ahí está el quid de la cuestión, en que el artista Marc Chagall, con toda su mística, supo finalmente hacer pie en un suelo concreto y objetivo: el antiguo ghetto judío y los horrores de los *progroms*. Pero Týshler trabaja en otro tiempo, cuando ya los elementos chagallianos no vienen a cuento.

Publicación original en ruso: Tuguendjóld, Jákov, "Iskusstvo i sovreménnost", *Revoliútsiya i kultura*, nº 11 (15 junio 1928), pp. 66-69. Para la traducción alemana cf. Kuhirt, U., *Kunst und Literatur*, nº 8 (1967), pp. 861-865; Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 356-361.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Cine y pintura
1928

D45

A. Mijáilov

[...] Y lo que es más importante, el cine destruye la obra de arte como propiedad individual, privada. Se presenta sólo a un colectivo, para que el colectivo lo consuma. Y todo ello crea las condiciones para su difusión masiva. A su ayuda acude la técnica, que ha sustituido en esta labor al artesano figurativo. La artesanía figurativa atendía a las necesidades artísticas de los grupos dominantes de la burguesía. Con posibilidades económicas para comprar cuadros, el burgués siempre podía consumir arte. Pero no era ese el caso del espectador perteneciente a la masa. Sólo muy de tarde en tarde acudía a un museo, donde las obras de arte parecían tristes, fúnebres. Aún lo

vemos corriendo por las salas del museo con el ferviente deseo de aprovisionarse de producción artística para un mes o, quizá, para un año. Pero si decimos que el arte es ocio, ¿por qué entonces el espectador de la masa "descansa" sólo una vez al año? Y si decimos que el arte es conocimiento vital, ¿por qué, entonces, conoce la vida sólo a ratos?... Cuando ahora aparece el problema del público de masasespectador masivo, es necesario recordar que este necesita una organización uniforme y planificada de su modo de vida, de su conocimiento vital por medio del arte. Resultaría grotesco responder a esas necesidades suyas proponiéndole que se dé una vuelta una vez al mes por el museo, como en las carreras de caballos, para que contemple allí un amasijo caótico de cuadros sin relación entre sí, para luego ayunar durante un buen plazo de tiempo. Este problema lo ha resuelto el cine, que muestra una película con múltiples copias cuantas veces se quiera y de manera simultánea para auditorios de miles de personas.

Aquí habría que tratar aún muchas cuestiones, para mostrar la relación real en el desarrollo de tipos y variantes artísticas de imágenes visuales y probar la herencia del cine en esta cuestión y su progresividad. Pero ya lo haremos en otra ocasión. La cuestión las hemos planteado en el plano teórico y sólo en relación con la pintura y la película de cine. Pero en un planteamiento más amplio, también deberíamos centrar nuestra atención en cuestiones como la producción artística como organizadora del modo de vida colectiva, la fotografía como elemento documental, etc., y finalmente en esas formas artísticas de transición que en nuestro tiempo son perfectamente imaginables, como el fresco, por ejemplo. Pero en un plano amplio y teórico del análisis del desarrollo progresivo de las variantes artísticas, la cuestión sobre este último no tiene importancia. La cuestión sobre el fresco se mantiene en un papel práctico y, ya en su momento, explicamos por qué era así.

Lo importante aquí es llegar a la conclusión de que, al igual que la pintura, el cine es un arte de organización y proyección de imágenes visuales (eso que suele denominarse como arte "figurativo") y, como tal, representa el nivel más alto, una nueva variante en el desarrollo de este tipo de arte, que destruye la obligación de reproducir las viejas formas[1] artísticas. En este caso, los pintores progresistas y los grupos artísticos deberían sacar conclusiones prácticas de todo esto. La circunstancia de que, además de los principios del arte figurativo, el cine incluye también los principios del teatro, de la música, etc., sólo habla de que, de servir de síntesis de un solo tipo de arte "figurativo", ha pasado a convertirse en una síntesis de todos los tipos de arte.

Como ya hemos visto, el análisis del cine nos muestra su total adaptabilidad (dentro de sus posibilidades) a las aspiraciones psico-ideológicas del proletariado. Es un arte "materialista" y "dialéctico" y, por eso mismo, se está convirtiendo en el arte más progresista de la sociedad socialista. No es casual que, en comparación con todos los demás artes, su importancia haya sido destacada no por el crítico de arte burgués, ni tampoco por el teórico del arte, sin por el líder del proletariado y gran dialéctico V. I. Lenin, quien dijo a A. V. Lunacharsky: "Entre nosotros Vd. tiene fama de protector de las artes, así que deberá comprender que, de entre todas ellas, la más importante para nosotros es el cine".

[...]

Este es el principal argumento que repite la camarada Roguínskaya y que repetían todos los que intervinieron contra mí. El principal argumento que presentaron fue que, en nuestra sociedad socialista, hay viviendas privadas; que, en nuestra sociedad socialista, la gente puede seguir enriqueciéndose y que, en nuestra sociedad socialista, la gente puede llevar a su casa particular lo que quiera o pueda, por ejemplo, cuadros, obras de arte. Hace tiempo escuché hablar a un artista que decía: *"En nuestros días, la gente no compra obras de caballete, no hay compradores. Pero no importa: avanzamos hacia el socialismo, en el futuro tendremos dinero suficiente; y mientras tanto seguiremos pintando cuadros. Luego los compraran casi a granel"*. ¡Vamos a pintar cuadros para el socialismo con cien años de adelanto!... Esta es una opinión bastante extendida.

(Kiselis[2] tendría que filmar todo esto en película)

Diré aquí también un par de palabras del artículo que la camarada Roginskaya publica hoy. Al principio del artículo se dice, que en nuestros tiempos la pintura de caballete está manteniendo una gran batalla para superar el formalismo, que ahora justamente está saliendo al gran escenario social desde del estrecho marco en que estaba encerrada, que necesita para ello determinada ayuda y que ese apoyo es tanto más necesario hoy, en cuanto está sufriendo un duro ataque desde ciertos círculos. Esta es la tesis principal del artículo, donde se puede leer:

"Simultáneamente, observamos estos días que están lanzando toda una nube de flechas envenenadas contra la pintura de caballete Toda la fuerza de su veneno estriba en la convicción, de que la pintura de caballete es una forma artística inherente a la sociedad burguesa, que en el mundo del marxismo (¡qué expresión! A. M.) está condenada a morir", etc., etc.

La autora del artículo tratar de demostrar justo lo contrario. Vean con qué argumentos. Pero antes de nada quisiera comentar esa creencia de que, con el socialismo, la gente se hará rica y que construirá sus grandes mansiones privadas, en cuyas paredes no tardará en colgar grandes obras de pintura. Bien. Yo creo que no se puede hablar del socialismo de una manera tan caricaturesca, diciendo que en el futuro sólo existirán viviendas privadas y que la gente comenzará a llevar a sus casas todo lo que puedan y encuentren, pues no dejará de enriquecerse. Cuando hablamos de socialismo, nos estamos refiriendo a la aparición de un hombre nuevo, más activo, y de una forma de vida más colectiva, de una forma de vida variada y novedosa. Y cuando esta cuestión concluye de nuevo en lo de la vivienda cerrada en sí misma, con esas paredes donde, al parecer, el hombre rico socialista colgará unos cuadros de manera permanente para contemplarlos con gran satisfacción durante el tiempo que pase en el hogar, Vds. perdonen, pero se está haciendo una caricatura del socialismo.

No se puede plantear este asunto de esa manera.

Y, bueno, todos los demás argumentos marchan por esa misma línea.

Bien, y volviendo ahora hacia mis oponentes, quisiera tranquilizarles un poco. Ya en el informe advertí, que no decimos ni por asomo que la pintura de caballete deba desaparecer inmediatamente. Afirmamos, que irá atrofiándose poco a poco a medida que nos vayamos acercando precisamente a una sociedad socialista, que desaparecerán lentamente y que este proceso de atrofia o desaparición tiene su justificación, no sólo en que el cuadro representó y representa una propiedad individual, que es una obra manual, artesana, y en que la pintura de caballete no nos satisface por sus posibilidades de contenido, es decir, por la inclusión en ella de un compendio psicológico ya conocido, un tipo de impresiones y vivencias de tiempos pasados. Yo intenté demostrar esto en mi informe y pienso que lo demostré de manera convincente: al menos, nadie puso ninguna objeción en este punto Decimos, que en el marco de la pintura de caballete es imposible transmitir una imagen dialéctica de la realidad actual y su dinámica, que no se puede activar la contemporaneidad con esta variante artística. Esa afirmación no fue rechazada por nadie entonces y de ningún modo podrá ser rechazada en el futuro.

¿Por qué abandonamos la pintura de caballete y dirigimos nuestra atención hacia el fresco? Nos dirigimos hacia la pintura mural, porque pensamos –y esto siempre lo podemos demostrar- que el fresco, como principio, como variante artística que es (y no sólo como un procedimiento técnico), tiene determinados momentos relativamente progresistas en comparación con la pintura de caballete, especialmente en los tiempos en que vivimos. ¿Qué momentos o situaciones son esas? En primer lugar, el tema pictórico en la pintura mural se puede desenvolver a manera de relato, puede responder con más fidelidad a las aspiraciones colectivas de nuestro tiempo. Y esto es importante porque se asocia a...

1. Aunque, naturalmente, los grupos de la pequeña burguesía seguirán aún durante mucho tiempo reproduciendo las formas de la pintura de caballete. He aquí por qué también hay que hablar sobre ellas –sobre dichas formas-, así como dirigir su desarrollo, dirigiéndolas hacia formas artísticas más progresivas.
2. Se refiere al pintor Piotr Kiselis (1890-1940), uno de los miembros fundadores de la AJRR [N. del T.].

Publicación original en ruso: Mijáilov, A[lekséi], "Kinó i zhívopis", en Iskusstvo SSSR i zadachi judózhnikov. Disput. Moscú, 1928, pp. 104-110. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934. Colonia: DuMont, 1979, pp. 468-470.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

¿Por qué necesitamos el fresco?
1929

D46

A. Mijáilov

La exposición de P. Kuznetsov, una muestra clara de la atracción que este artista siente por el fresco, el interés evidente por el fresco y la pintura monumental de nuestros jóvenes artistas del VJUTEIN (Instituto Estatal Superior de Arte y Técnica) y, finalmente, la realización práctica de la primera gran experiencia en el campo de la pintura mural en las instalaciones del cuartel Dzerzhinski han vuelto a plantear con nuevo ímpetu la cuestión del fresco a la sociedad soviética interesada en el arte figurativo.
Este artículo marca el comienzo de una discusión general sobre esta cuestión.

El tiempo que vivimos se caracteriza por el auge del colectivismo, la buena organización y la planificación en todas las actividades de la vida social, así como por la objetividad, el cientificismo del pensamiento, etc. Por esta razón, el arte individualista de la burguesía, el cuadro de caballete en particular, no puede considerarse una forma artística progresista. Pues toda revolución, y tanto más la proletaria, **cambia no sólo de estilo, sino incluso de tipo de cultura.** Incluso modifica las relaciones que existían en el campo de las artes figurativas. En la sociedad burguesa la pintura, el cuadro, goza de un papel predominante. Cuando hablan de arte están refiriéndose en realidad a la pintura.

En nuestro tiempo, la pintura cede terreno progresivamente a otras variantes artísticas, capaces de organizar mejor la mentalidad colectiva (el cine), de fijar o inmovilizar la realidad (la fotografía) o de organizar el modo de vida de las masas (el arte productivista). Los futuros centros de la vida social no son los mismos que los rincones cerrados e individualistas de la forma de vida burguesa. En esos espacios se instalará el hombre nuevo, que difícilmente empleará dos horas en contemplar un paisaje o una naturaleza muerta y que, seguramente, exigirá una diversidad artística unida e interrelacionada, **que demandará un máximo de contenido en un mínimo de tiempo y no al contrario**. Este nuevo hombre no se aislará encerrándose en el círculo de sus vivencias y sentimientos personales.

Pero todo esto, naturalmente, ocurrirá en el futuro. Para llegar a él es necesario que transcurra un determinado periodo de transición, durante el cual seguirá existiendo no sólo el arte de caballete, sino también, junto a él, otras formas artísticas de transición. Y entre estas últimas incluimos el fresco, la pintura mural.

¿Por qué? Alguien podría objetar que el fresco ya existía antes de que apareciera el cuadro de caballete y, por tanto, podría parecer una forma artística menos progresista. En buena medida esto es cierto, pero, como veremos, nuestra época permite la posibilidad y la necesidad del fresco como forma artística. Esto no significa, que sea necesario trasladar el fresco antiguo a nuestro arte patrio en su misma versión clásica y que obligatoriamente haya que conservar por mucho tiempo su anterior formato artístico. No hay duda, incluso, de que el cuadro de caballete —por su facilidad para ser trasladado— tendría mucho más que ganar en esta tesitura que el fresco, que es una variante artística fija, inmóvil. **Y a pesar de todo, es necesaria la implantación del fresco en la realidad artística de nuestro tiempo.**

Y ello porque en cierta medida el fresco responde a nuestra aspiración de representar de una sola vez una serie de hechos, y no uno sólo, además de **mostrarlos en desarrollo**, creando de esa manera unas imágenes mucho más significativas que las que nos pueda proporcionar el cuadro de caballete.

Esta última forma artística, por sus propios principios y posibilidades, no nos puede ofrecer una secuencia de acontecimientos, sino tan sólo hechos aislados, sin conexión, con todas sus insignificantes y poco sustantivas particularidades, utilizando para ello unos procedimientos formales fragmentarios y sólo externamente definitorios. El cuadro de caballete está diseñado para una prolongada contemplación. **Por el contrario, el fresco es más lacónico y sus formas más racionales y concentradas**. Para examinarlo, para aprehender el complejo desarrollo de su contenido, se necesita mucho menos tiempo que para contemplar una sola naturaleza muerta de un pintor de caballete. El fresco puede, en un lapso más breve, satisfacer al hombre de nuestro tiempo con la gravedad de su contenido, al transmitir (de manera más fidedigna y conjuntada) un asunto y una composición, sobre la naturaleza, el ser humano o el mundo material, de gran significado colectivo.

Además, y a pesar de su inmovilidad, el fresco es una forma artística de masas en mayor medida que el cuadro de caballete. Este está destinado a una vivienda particular. Cuando se exponen juntos en un museo, los cuadros parecen discordar entre sí tanto por su temática como por su forma artística.

El arte hay que promoverlo en lugares públicos: clubs, fábricas, hogares del campesino, casas de ocio y descanso, etc. ¿Pero qué resultado obtendríamos si cogiéramos cinco o seis cuadros de una exposición y los colgáramos en un club? Pues el mismo resultado discordante que se obtiene en un museo.

Asunto completamente diferente sería si un tema determinado, que resultara actual y significativo durante un mayor plazo de tiempo (hace ya mucho que el grafismo, el cartelismo, la fotografía o el cine arrebataron a la pintura la temática temporal que rápidamente pierde actualidad), fuera desarrollado por un ciclo de frescos. Naturalmente, **el fresco no debe convertirse en un fenómeno general o universal,** porque sólo puede tratar determinados temas, puede ser emplazado en lugares muy concretos (frecuentados de manera masiva) y **es importante sólo en etapas de transición**. Es necesario observar que a las variantes artísticas productivas y de gran perfeccionamiento técnico les exigimos una gran planificación, una buena organización y el tratamiento más amplio y actual de aquellos temas que más nos afectan o interesan. Por sus propias características, el fresco se encuentra mucho más próximo a estas exigencias, y el artista que trabaja sobre él puede pasar a una variante artística más técnica con mayor facilidad y rapidez que el pintor de caballete. He aquí la razón por la cual, si bien en la actualidad no existe una absoluta necesidad de adoptar unas variantes artísticas de mayor complejidad técnica, tenemos que recordar que esa transición no tardará en llegar y, por tanto, debemos ir preparando para ello a nuestros artistas. Desde este punto de vista, es importante que la transición hacia el empleo del fresco exija del artista una nueva organización de su trabajo, una mayor intensidad, pues la ejecución de un fresco, por sus propias características técnicas, exige una mayor celeridad. El fresquista, además, no se va a limitar a ofrecer su mercancía a un mercado invisible, sino que **se consagrará a un colectivo concreto de consumidores, cuyas exigencias debe conocer, y realizará sus obras respondiendo a encargos concretos y a unos emplazamientos muy determinados**. Además, su obra artística pasará a formar parte orgánica de la vida cotidiana y, en particular, de la arquitectura.

Por falta de espacio no puedo detenerme en todas las consideraciones que existen a favor de la generalización del fresco como una variante artística acorde con nuestro tiempo; por eso, y como conclusión, me limitaré a señalar sólo la más importante.

En los últimos tiempos se viene planteando activamente la cuestión de la necesidad de establecer conexiones con la aldea, de modificar y reorganizar la vida cultural de los núcleos rurales. Si aplicamos esto al campo artístico, tenemos que decir que **en nuestras aldeas apenas existe constancia alguna de las artes figurativas**, a excepción de la pintura mural y la iconografía en las iglesias. Con estos frescos e iconos, la nobleza rural y el zarismo autócrata —a través de la iglesia— organizaron y moldearon las mentes del campesinado en la dirección que a ellos les interesaba.

Partiendo de esto, es necesario decir que la pintura mural aldeana quizá sea más importante que la exposición que pueda organizar allí cualquier artista.

Si nosotros cogemos cualquier club rural y lo cubrimos con unos frescos que ofrezcan el necesario contenido de una forma expresiva, precisa y lacónica, **el campesino que los contemple de manera constante se irá dejando penetrar cada vez más por las ideas o los mensajes allí expuestos**. En esta cuestión necesitamos, una vez más, de experiencia. Es necesario concentrar unos cuantos frescos —significativos, interesantes y fuertemente movilizadores— en el centro de alguna ciudad que sea cabeza de un distrito provincial importante y estudiar la influencia que este tipo de arte figurativo puede ejercer en la mentalidad y en la vida cotidiana de la población campesina que vive en sus alrededores.

Publicación original en ruso: Mijáilov, A., "Pochemú nam nuzhná freska", *Vechérniaya Moskvá*, nº 121 (30 mayo 1929). Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 473-474.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

La pintura monumental soviética
1929

D47

F. Neveshin, D. Mirlas

La negación del arte como factor social y necesario sucedió y sucede en tiempos de decadencia o desintegración de una sociedad o una clase concreta. Este fenómeno, con todos sus matices propios, se puede observar con suficiente claridad en toda la cultura del Occidente burgués de antes de la guerra y también en la del momento actual. Toda esa carrera de innumerables "ismos", el despertar del urbanismo de postguerra, el extremo aislamiento del artista respecto de la sociedad, este encierro del arte en sí mismo, el continuo vagabundeo en torno a mil especulaciones estéticas con el objetivo de satisfacer el deleite individual, este culto de la personalidad única, esos matices formales y —como culminación de toda este desbarajuste abigarrado— esa entronización de la máquina en calidad de ideal absoluto, ¿acaso no hablan elocuentemente del moho que florece en el pantano de allende nuestras fronteras?

Y todo esto se está infiltrando en nuestra dirección; todo esto, disfrazado bajo distintas salsas, está rezumando hacia nosotros por muy diversas hendiduras y subvirtiendo a nuestra juventud soviética. Desgraciadamente, más de una hornada de artistas soviéticos ha sido educada, y sigue aún educándose, en esas enseñanzas y, en consecuencia, el papel del arte, como coadyuvante en la organización de la voluntad, la ideología y las aspiraciones generales de la clase dominante, retrocede a menudo a una posición secundaria, cuando no se olvida por completo.

Tomemos como ejemplo nuestra arquitectura. En ese afán por asimilar la técnica de Occidente, a veces importamos también, mezclados con esos conocimientos y directrices técnicas, orientaciones ideológicas propias de la burguesía.

Necesitamos mantener una actitud crítica frente al racionalismo artístico: no podemos olvidar que ese racionalismo en la construcción de edificios de uso colectivo en las condiciones del Occidente burgués resulta útil, ante todo, para la burguesía. Es evidente que el ciudadano Ford no se encuentra precisamente entre quienes consideran que la arquitectura, como una más de las artes espaciales, influye con sus formas en la organización del modo de vida del proletariado.

Erigiendo rascacielos para los explotados, los millonarios occidentales están construyendo para sí mismos grandes mansiones y *villas*, que en nada se parecen a esos rascacielos y mucho menos responden a los planteamientos del ya mencionado espíritu racionalizador fordiano.

En sus creaciones artísticas, cada clase social confirma sus ideas y emociones, se afirma a sí misma. Sin embargo, nuestros arquitectos y sus correligionarios, tan preocupados por el estado de la cultura del proletariado, no hacen más que importar, sin ningún tipo de crítica, la ideología y los gustos de los burgueses europeos y norteamericanos. Una estética completamente ajena a la clase trabajadora se está infiltrando subrepticiamente entre nosotros con la inestimable ayuda de nuestros elementos constructivistas y racionalistas soviéticos.

Nosotros exigimos que, al proyectar un club, un barrio de viviendas o un edificio de uso comunal o gubernamental, el arquitecto soviético, además de preocuparse por una minimización de gastos, el ahorro racional de materiales y demás, no se olvide de la formalización artística del edificio, utilizando para ello los elementos y las formas artísticas y arquitectónicas que han crecido de manera orgánica sobre el suelo de nuestra realidad soviética, alcanzando los mismos logros protagonizados por las demás variantes de nuestro arte figurativo: el fresco, la pintura de caballete o la escultura. Naturalmente, no estamos hablando aquí de "la mecánica asignación de un elemento arquitectónico" que quede bonito, sino de la formalización artística orgánica de una idea ya latente en el instante mismo de la planificación técnica y constructiva de ese edificio.

Tenemos que conseguir de una vez por todas que los problemas del arte proletario de masas se resuelvan con la crítica y la activa participación de las propias masas, y no sean solventados respondiendo al exclusivo gusto de la oligarquía burocrática, cuya complacencia ha hecho posible en parte que en nuestro arte estén creciendo flores de una perniciosa perturbación estética.

Y si pasamos a otras disciplinas artísticas, vemos que también aquí resuenan esas voces que, siguiendo el guión escrito por una ideología extranjerizante, proclaman lo inútil y superfluo que resulta el arte figurativo para la cultura proletaria.

Recientemente, en las páginas del diario *Vechérniaya Moskvá*, hemos visto cómo el camarada Mijáilov se esforzaba por defender el fresco soviético en calidad, naturalmente, de una forma transitoria de nuestro arte figurativo. Estamos sorprendidos por este relampagueante cambio de opinión de Mijáilov y sus correligionarios, por la circunstancialidad y la "transitoriedad" de sus directrices ideológicas principales. Pido perdón, ¿pero acaso no eran ellos quienes hace bien poco escribían una especie de panegírico fúnebre por la "pintura aún insepulta"?... Y de pronto este cambio tan ines-

perado: "¡Vale, de acuerdo! ¡Resucitemos el fresco por un rato!". Al parecer, nunca se habían dado cuenta de que los jóvenes pintores soviéticos siempre "se sintieron" y "se sentían" atraídos por la pintura monumental, pero bien, visto ya el dato, de acuerdo, démosle una moratoria al fresco, a la pintura mural.

Según Mijáilov y sus compañeros de armas, el arte proletario del futuro será lacónico, no empleará demasiado tiempo en particularidades y se limitará a organizar rápidamente la ideología y la forma de vida de los trabajadores, pero así, como de pasada, como hacen ya el cine y la fotografía. Por cuestiones técnicas aún no hemos conseguido este arte del futuro, así que, mientras tanto, contentémonos con las "viejas mulas", es decir, con el fresco y la pintura de caballete. En vista de la "extrema volatilidad" de las consideraciones de Mijáilov hay que admitir que con esa cambiante visión del mundo sólo el cine puede ponerse a su altura. ¿Y qué ocurrirá, si en verdad todos vamos a cambiar a esa misma velocidad e impetuosidad y del marxismo que marcan los Mijáilov de turno no nos queda nada? Cierto es que la pintura monumental que ahora indulta, posee, según sus palabras, ciertos antecedentes que la avalan de cara a su pervivencia en el futuro, en cambio otros ya no son tan compatibles con la cultura en ciernes. Por ejemplo, para descontento de Mijaílov, la pintura monumental no puede trasladarse de sitio, ni tampoco representar esos momentos aislados y casuales de la vida. Nosotros pensamos precisamente lo contrario, que eso no supone una deficiencia, sino una ventaja del fresco; que esa forma artística está en situación de atrapar una imagen artística de síntesis de manera más amplia y completa y, por tanto, de seguir siendo actual durante muchos más años. Que el fresco no sea móvil o trasladable también habla en su favor, ya que de esta manera siempre permanecerá en un lugar concreto, sin jugar a ese tuya y mía al que tanto juega su alabada fotografía, camarada Mijáilov, hasta el punto de que podemos aplicarle ese conocido refrán ruso: "cada barril tiene su tapa".

Pero que sea el propio lector, si así lo desea, quien se ponga al tanto de las "novísimas" opiniones de Mijáilov, mientras nosotros tratamos de aclarar por qué los jóvenes artistas se han entusiasmado tanto por el fresco. Antes de nada, debemos advertir de que en nuestro tren no hay sitio para "entusiastas" ni para "marxistas del foxtrot", para los que una máquina y un ser humano tienen el mismo valor. Los primeros artistas-monumentalistas que se declararon como tales ante la opinión pública soviética, no se "entusiasmaron" por el fresco por esa absurda pretensión de estar a la moda o ese deseo tan extendido de restaurar el pasado, sino ante todo por su afán de ser coherentes y útiles a nuestra realidad soviética, por ese deseo febril de ir al paso con el proletariado, de convertirse en guías y asistentes de todos en los inicios de la construcción de un nuevo modo de vida. No fueron los ojos estáticos de los santos, que nos contemplan desde los muros eclesiales, los que nos "entusiasmaron", sino la pintura monumental por sí misma, con sus recursos y capacidades artísticas.

La diferencia entre nuestro modo de vida proletario y el burgués radica ante todo en la colectividad. Evidentemente, los cambios introducidos en las residencias comunales, la construcción de enormes clubs laborales o de barrio y de grandes parques de ocio y cultura, etc., la aparición de un espectador organizado, que vive con las mismas aspiraciones generales, plantean al artista nuevos cometidos; y la pintura monumental, como una de las variantes del arte figurativo, puede y debe servir a esta necesidad de organizar las emociones y voluntades proletarias, algo en lo que tiene valiosos precedentes. En primer lugar, la pintura monumental es, sin duda, un arte de masas, ya que por su propia naturaleza está programada para cubrir grandes superficies y ponerse al servicio de una masa colectiva y no de un espectador aislado y solitario. En segundo lugar, su composición no existe por sí misma, como ocurre con el cuadro de caballete, sino que necesita estar en plena armonía orgánica con la arquitectura que la alberga. Eso le obliga a que sus especiales elementos arquitectónicos deban ser extremamente claros y precisos. Esa buena y rigurosa organización de la pintura monumental se transmite de manera natural al espectador, al mismo tiempo que obliga también al propio artista. En tercer lugar, la actitud y el ritmo internos de este tipo de pintura deben presentarse de forma condensada y resultar nobles y elevados, pues la nobleza de miras de la pintura monumental no se activa con cualquier hecho vital sin importancia, sino cuando aprehende todo un coágulo, una concentración de hechos, su síntesis, actuando entonces como un símbolo sintetizador de acontecimientos vitales aislados.

Además, a la pintura monumental le son inherentes ciertas cualidades técnicas, que le han permitido conservar su actualidad a lo largo de un larguísimo período de tiempo. Por tanto, ha sido la suma de todas estas condiciones y cualidades la que ha impulsado a nuestros jóvenes artistas a interesarse por el fresco, por la pintura monumental, ya que les proporciona un poderoso instrumento para desarrollar y elevar el nivel cultural de nuestro país. Naturalmente, como ocurre siempre y en todas partes, la juventud es muy propensa a cometer errores y faltas de bulto, debido en unos casos a su insuficiente preparación y en otros a determinadas influencias de esa herencia que ha recibido y recibe en el interior de su escuela artística; pero el camino elegido es correcto y la crítica marxista, la concepción proletaria del mundo y su relación con las masas obreras y campesinas le ayudarán a eliminar rápidamente estas deficiencias de juventud.

Aprovecho la ocasión para comentar brevemente esta herencia cultural. Mijáilov y, y no sólo él por lo que parece, se ha creado la impresión de que otra causa de ese repentino entusiasmo juvenil por la pintura monumental pudiera ser la influencia que sobre los jóvenes artistas ejercen sus propios maestros; por ejemplo, Pável Kuznetsov, que, al dedicarse desde siempre a esta disciplina, ha orientado a sus discípulos en esa dirección. No vamos ahora a entrar a analizar la creatividad y la actividad docente de uno de nuestros mejores profesores, pero sí debemos decir que nunca se han visto los frescos de P. V. Kuznetsov materializados en muro alguno. La calificación de "al fresco" que se da a sus lienzos espero que se corrija pronto, pues se trata de un lapsus evidente de catálogo.

Pero lo más importante es que los trabajos de la juventud de la AJRR, realizados en el club del VJUTEIN y en el club Dzerzhinski representan, sin discusión alguna, un fenómeno de gran significado social y cultural, aunque sólo sea por el simple hecho de que, en el momento de mayor entusiasmo de la juventud por el esteticismo formal y la pintura de caballete, un grupo de jóvenes artistas haya dejado a un lado el stankovismo y se haya decidido a abrazar la pintura mural, sin que existiera ningún precedente en nuestro pasado reciente que le hubiera servido de ejemplo. A pesar de las chanzas de los amantes del "arte puro", este grupo ha logrado, con su propia orientación general y su capacidad de trabajo, hacerse un lugar en el panorama artístico del país y triunfar en la tarea de acercar el arte a los trabajadores, así como llamar la atención de la opinión pública, no a base de mucha cháchara, sino mediante su estimable trabajo, aunque en sus comienzos quizá resultara demasiado timorato y adoleciera de grandes errores.

Puede que esto sólo represente el humilde piar de un simple jilguero en el panorama de nuestra revolución cultural, pero ese jilguero de la AJRR es mil veces más aceptable que la grulla incorpórea que nos proponen los formalistas o el propio camarada Mijáilov, ese miembro del grupo "Octubre", ahora afectado por un nuevo arrebato de "filia fotocinematográfica".

Pero no ha sido un camino de rosas el de la juventud *ajrovtsiana* que ha avanzado junto a la AJR hasta convertirse en un eslabón más en la cadena que forman los trabajadores del arte soviéticos.

La juventud de la AJR comprende perfectamente que no basta con transvasar el vino de un odre a otro, sino que, para conseguir los resultados deseados, resulta necesario activar enérgicamente a la opinión pública y desarrollar una gran capacidad de trabajo, saber aprovechar de manera crítica la herencia cultural del pasado en beneficio de la gran causa general del proletariado.

El artista monumentalista, haciendo uso de la lengua de las masas y las formas artísticas, obliga a los muros patrios a que hablen de nuestro duro pasado y desplieguen sobre ellos la historia de las gloriosas hazañas protagonizadas recientemente por las masas obreras.

El artista desarrolla, en imágenes y con una gran labor de síntesis, nuestra construcción del socialismo y la solidaridad internacional de la clase obrera. Aunque tampoco podemos excluir del campo de acción de la pintura monumental su intento de representar con imágenes entusiastas ese futuro, el mejor futuro posible, por el que nosotros tenemos que luchar con tesón y abnegación.

Así es como concebimos nosotros el cometido de la pintura monumental, ese campo de actividad que, unido a los de las demás disciplinas artísticas, deberá contribuir al impulso general de la construcción mundial del socialismo.

Publicación original en ruso: Neveshin, F. y D. Mirlas, "Sovétskaya monumentalnaya zhívopis", *Iskusstvo v massy* (Moscú, abril-mayo 1929), pp. 11-15. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 474-475.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

En la fábrica
1929

D48

D. Mirlas

En Dniepropetrovsk

Hace tiempo que sabía, y comprendía, y sentía que también hay que saber representar a los obreros, ¿pero qué significa esto en realidad? Mi primera sensación fue de torpeza. No sabía cómo comportarme, qué mirar, qué dibujar. Todas las instrucciones de Moscú, de las que poco me acordaba ya antes, se me habían olvidado por completo. Algo habitual. Comencé en el taller de fabricación de tubos metálicos pintando una máquina de laminación con su mecanismo de avance de suministro. A su lado permanecía de pie un obrero, que introducía los lingotes de hierro en la máquina. Era la única persona que ayudaba a la máquina y estaba muy compenetrado con ella. Así que empecé a dibujar. Uno de los obreros, interesado en lo que yo estaba dibujando, me advirtió en seguida que aquel mecanismo de alimentación era un modelo antiguo y que en el nuevo, por lo general, ningún obrero tenía que meter o embocar los lingotes. Así que me pidió que no dibujara aquella máquina para "el periódico". Confundido, dejé de pintar y comencé a pasearme de nuevo por los talleres.

Allí no había modo, ni real ni imaginario, de diferenciar lo nuevo de lo viejo, como solían hacer, por ejemplo, los camaradas en la Dirección Estatal para la Construcción de la Central Hidroeléctrica del Dniéper o en los grandes *sovjóses* estatales. Allí todas las máquinas, salvo unas pocas, eran viejas, y algunas ya inútiles del todo para el trabajo. Existen unos altos hornos que no funcionan, pero han comenzado a utilizar de manera más racional la antigua maquinaria, etc.

Lo que más me sorprendió en aquella fábrica fue el ambiente particularmente diligente que se observaba en el trabajo. Es necesario aumentar el número de coladas

en los altos hornos, incrementar tanto la calidad como el volumen de cada colada. Se ve a menudo cómo el maestro y el obrero miran con cara de preocupación la pizarra donde aparecen anotadas las cifras de algunas coladas. El obrero trabaja en tensión: siente y sabe que es necesario avanzar con el trabajo, para así conseguir unas cifras récord de producción. Pero él va retrasado, la brigada va retrasada y la producción se va ralentizando. Forzando al máximo sus esfuerzos, los obreros vuelcan dos planchas a la vez, en vez de una, dejando libre el lecho para la próxima colada.

En nuestro país aún se representa muy poco al obrero en su trabajo, cuando en realidad su labor da mucho juego. Es un tema no menos grandioso que el de la creación del mundo de la antigua Biblia. En su obra, los artistas del pasado supieron dar una imagen de realismo palpable e inquietante a esta imaginaria creación del mundo, mientras que el real y verdadero creador de las cosas —el trabajo del hombre, el trabajo del obrero— era completamente ignorado por ellos.

Sin embargo, este trabajo debe promoverse ahora, su sentido y toda su omnipotente fuerza creadora debe encontrar por fin su reflejo en los trabajos de los artistas.

Con estos pensamientos observaba yo el duro trabajo de los obreros de los altos hornos mientras dibujaba mis esbozos. Mis ojos y mi mano apenas podían seguir los variados, rápidos y enérgicos movimientos del obrero. Tras dos semanas de dibujar bosquejos comencé a comprender qué necesario es realizarlos delante del hombre en acción. En la escuela sólo nos acostumbramos a hacerlos a partir de movimientos congelados y anquilosados.

Una breve estancia en la fábrica ejerce incluso una acción reconfortante sobre la psique del artista, que todavía arrastra en su arte algo de las penurias y enfermedades artísticas de todo tipo causadas por las influencias burguesas. A esta especie de reparación hay que darle un carácter de promesa constante del artista ante el obrero, el trabajador campesino y ante toda la sociedad soviética y, de esta manera, convertir al artista en un auténtico agitador y propagandista del gran régimen socialista.

Publicación original en ruso: D. Mirlas, D. "Na zavode", *Iskusstvo v massy*, nº 5-6 (1929), pp. 16-17. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 420-421.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Por nuevos métodos de trabajo
1930

D49

Brigada de Choque de la AJR (Sovjós cerealista nº 2) Rógov, Merkúlov, Tsamaya, Visotski y Meretski

La experiencia de trabajo de la brigada de choque de los *omajrovtsianos*[1] en el *sovjós* cerealista nº 2 merece que se le preste la suficiente atención. Es necesario que cada brigada de artistas y cada pintor por separado que se inmiscuya en la lucha por la construcción socialista, por la consecución del plan industrial y financiero, abandone el papel de observador y "retratista" y se convierta en un activo constructor de vida.

Ese es el camino para una fructífera búsqueda creativa de los elementos del estilo proletario en el arte.

A día de hoy el plan de las grandes obras socialistas —el quinquenio— no alcanza al artista. Recalentado por una inspiración ocasional de "encargo a encargo", "crea", completamente aislado de la vida que transcurre a su alrededor.

Las exposiciones son una muestra abigarrada de obras sin relación aparente con la realidad. Raramente se encuentran telas que representen nuestros lugares de trabajo y, en comparación con el tempestuoso movimiento de la realidad, parecen sacadas de un archivo, como una ilustración de aquellos tiempos infames de las artes espaciales.

Es absolutamente evidente que esta situación no puede continuar: son necesarios nuevos temas y nuevos métodos de trabajo.

Nuestro grupo, formado por miembros de la Sociedad de Artistas Moscovitas, integrado por estudiantes de los cursos intermedios de la AJR, era plenamente consciente de esta situación y lo veía todo de una manera clara y precisa. En febrero de este año planteamos en nuestra célula del Komsomol unos cursos para la organización de la primera brigada de choque de la OMAJR .

El objetivo de la organización de la brigada consistía en realizar una serie de cuadros y bocetos sencillos y reales, que representaran uno de los sectores más activos y combativos del frente agrícola: un *sovjós* modelo, mecanizado, y la presentación de sus logros con los medios del arte figurativo, para que las masas pudieran ponerse al corriente de los colosales logros y avances del sector agrícola de nuestra Unión Soviética, que muchos de nuestros artistas sólo conocen vagamente.

Los puntos fundamentales del plan de trabajo establecido por la primera brigada de choque eran los siguientes:

-El deseo de representar el *sovjós* no con unos cuadros perfectamente terminados y sin apenas relación entre sí, sino mediante una serie de bocetos y telas bosquejadas, realizadas en un orden preestablecido de antemano, que desarrollaran la vida del *sovjós* en sus aspectos temáticos más significativos. En definitiva, no se trataría de una serie de cuadros de caballete ejecutados de manera individual, sino de todo un conjunto de trabajos realizados por un colectivo sobre un tema único y común para todos.

- La asunción de una especie de patrocinio figurativo sobre el *sovjós* en el campo de la formalización y el ejercicio de una influencia artística en el marco de los trabajos que realizaba el *sovjós*.

- El deseo de los jóvenes que integrábamos la brigada de continuar nuestros estudios "cociéndonos" directamente en el caldo de los procesos productivos, con la pretensión de convertirnos en artistas activos, en verdaderos combatientes en el frente de la construcción socialista.

El Servicio de las brigadas de choque de la AJR, con la participación directa de la célula del VLKSM[2] del Zernotrest[3], firmó un acuerdo de colaboración con el Zernotrest.

Se estudió y aprobó el plan de trabajo de la brigada, según el cual en el plazo de cinco meses debería completarse una exposición de cien cuadros bosquejados y otros tantos bocetos bajo las siguientes condiciones:

-Toda la producción artística de la brigada quedaría en propiedad del Zernotrest.

- Los autores de las obras no recibirían ninguna remuneración asociada directamente a su trabajo.

- Durante esos cinco meses, la brigada recibiría una retribución mínima, suficiente para vivir en el *sovjós*.

- La brigada estaría compuesta por cinco personas y todo el material necesario para su trabajo correría a cargo de la AJR y el Zernotrest.

Una vez firmado el acuerdo y, después de que el Servicio de Brigadas de Choque de la AJR nos entregara el plan de trabajo, nuestra brigada partió el 8 de mayo para el *Sovjós* cerealístico nº 2 en el Cáucaso Norte.

La brigada encontró al llegar una actitud de desconfianza y recelo por parte de la Administración del *sovjós*, algo que se explica fácilmente por la enorme cantidad de "inspectores", "investigadores" y "observadores" que visitan el *sovjós* a lo largo del año.

Ese mismo día se confeccionó el plan diario del primer mes de trabajo. La jornada laboral sería de ocho horas, dos de las cuales estarían empleadas en participar en las labores generales y comunales del *sovjós*. Nada más empezar con los bocetos y el estudio del *sovjós*, se estableció un estrecho contacto con el comité obrero y la célula del Komsomol del *sovjós*. La primera conferencia productiva que llevó a cabo la brigada se realizó en los tiempos y el ritmo de vida que marcaba el ciclo productivo del *sovjós*. Muy rápidamente se establecieron unas relaciones de producción de lo más cómodas e interesantes entre los artistas y el colectivo de trabajadores del *sovjós*, que parecían reflejar de manera brillante y sobresaliente el futuro del arte soviético. El trabajo del artista era silencioso y casi invisible, pero los obreros lo ponían a la misma altura de cualquier otro trabajo que se llevara a cabo en el *sovjós*. El tractorista araba el campo con su tractor el campo. El artista montaba su caballete y elaboraba la revista mural. Todos los trabajos estaban conectados entre sí y eran igualmente valiosos. Tanto más, cuanto que los jóvenes de nuestro grupo dejaban gustosamente sus pinceles a un lado para realizar los trabajos habituales del *sovjós*. Y todo esto junto — nuestra integración en la vida del *sovjós*, nuestra lucha por el plan de producción con la herramienta de las artes figurativas, la participación activa en el trabajo productivo y el trabajo en el periódico mural- todo esto resultó ser el mejor hallazgo, el método más seguro para el descubrimiento de las formas artísticas que más nos convenían.

No hubiéramos tenido razón de quejarnos, en el caso de que no nos hubieran comprendido o valorado positivamente. Pero lo cierto es que nos comprendieron. Le damos la palabra a los documentos.

VALORACIÓN DEL COMITÉ DE DISTRITO DE LA VLKSM SOBRE EL TRABAJO DE LA BRIGADA DE ARTISTAS DE LA AJR EN EL SOVJÓS CEREALISTA Nº 2

La brigada de la AJR que trabajó en el sovjós nº 2 desde mayo hasta el 10 de septiembre de 1930 ha prestado una gran ayuda a nuestra célula de las Juventudes Comunistas (Komsomol):

1) Animó el proceso de elaboración del periódico mural del *sovjós*.

2) Trabajó en el distrito para el montaje y la decoración de los kioskos culturales.

3) Realizó durante este período el montaje y la decoración de las competiciones de emulación socialista y trabajo ejemplar entre distritos (diagramas, carteles, consignas)

4) Tuvo una gran participación en la preparación de la campaña de recolección de la cosecha, así como en la decoración artística de las conferencias productivas del *sovjós*, la fiesta de fin de curso de la escuela técnica superior, en la formalización del periódico mural de dicha escuela, etc.

5) La brigada organizó una exposición artística con sus trabajos figurativos, que tuvo una gran acogida por el colectivo del *sovjós* y provocó un debate muy vivo.

El Comité de Distrito de la VLKSM da la máxima valoración a la brigada y considera que son muy útiles y necesarias las misiones de las brigadas de artistas en los *sovjoses* para la realización de sus trabajos artísticos.

VALORACIÓN DE LA SECCIÓN EXPERIMENTAL DEL SOVJÓS CEREALÍSTICO

La brigada de artistas de la AJR, que ha trabajado en el territorio del Sovjós cerealístico nº 2, ha realizado una gran labor en la organización de la exposición, promovida por la Sección experimental del Sovjós cerealístico nº 2 (realizaron 40 diagramas y se responsabilizaron de la decoración artística de la exposición).

Hicieron su trabajo con gran precisión, cuidado y conocimiento de lo que se traían entre manos.

A pesar del poco tiempo que se dispuso para su preparación, la exposición resultó muy interesante y dio la impresión de estar perfectamente organizada. Gracias a esta exposición, numerosas excursiones de obreros, especialistas y visitantes extranjeros tuvieron oportunidad de comprobar de manera práctica qué es un *sovjós* y cómo funciona este gran tipo de explotación agrícola socialista.

ANOTACIONES EN EL LIBRO DE OPINIONES SOBRE LA EXPOSICIÓN

"La exposición es muy interesante, porque no representa algo abstracto, sino real, algo que le resulta próximo y comprensible al espectador. En general, la impresión que se tiene de la exposición es buena: es necesario un estímulo universal para darle un formato artístico a todas las variantes de la construcción socialista (quiero decir, la necesidad de representar no sólo la realidad del *sovjós* ni de todo el sector agrícola, sino también la realidad de las fábricas, de las plantas industriales, etc.). Así tendremos en verdad una pintura proletaria".

[...]

"Recomiendo seguir ilustrando a las masas con exposiciones como esta. Sí, resulta agradable contemplar nuestros logros; incluso nos sube la moral".

[...]

"El trabajo que aparece en la exposición, en mi opinión, es valioso porque representa todos los procesos de nuestro trabajo. De lo visto se colige que los artistas no han perdido el tiempo y que han estudiado todos los tipos de *sovjoses* y los trabajos que se desarrollan en ellos".

El 7 de noviembre, con motivo del XIV Aniversario de la Revolución de Octubre, la brigada montó una exposición de sus trabajos en el Club Obrero de unas de las grandes fábricas de Moscú, a fin de que la crítica de las masas obreras también manifestara su opinión sobre la futura reorganización del trabajo artístico, sobre la base de la experiencia cosechada por nuestra brigada.

Allí, en el *sovjós*, comprendimos que el artista-combatiente sólo puede realizar su cometido introduciéndose en los ritmos de la construcción, asimilando los métodos de trabajo de ese ejército de millones de personas, entusiastas de la obra socialista, cuyos logros y creaciones deben constituir el gran tema de nuestro trabajo. Por esta razón, dejamos para su discusión las consignas siguientes, que son como las conclusiones de nuestra experiencia:

-Un conjunto de trabajos realizados de manera planificada y sobre un único tema en lugar de la obra ocasional y por separado. Un colectivo organizado —una brigada de artistas— en lugar de un artista trabajando en solitario.

-La celebración de exposiciones que reflejen a los sectores combativos de la construcción socialista, llevadas a cabo por un colectivo sobre la base de un plan preciso y ofrecidas al público de manera itinerante.

1. Miembros de la OMAJR, Asociación de los Jóvenes de la AJR [N. del T.].
2. Unión Juvenil Comunista Leninista de la URSS [N. del T.].
3. Unión Estatal de Explotaciones Agrícolas Cerealistas Soviéticas, activa entre 1928 y 1931 [N. del T.].

Publicación original en ruso: Brigada de Choque de la AJR (Sovjós cerealista nº 2)
Rógov, Merkúlov, Tsamaya, Visotsky y Meretsky, "Za nóviye métody raboti", *Iskusstvo v massy*, nº 10-11 (octubre-noviembre 1930), pp. 36-37. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 422-424.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Sobre la próxima exposición ruso-soviética del grupo OCTUBRE en Berlín
El artista se convierte en trabajador industrial. Conversaciones con dos miembros del grupo OCTUBRE
1930

D50

Durus, A. I. Gutnov y F. Tagirov

Un nuevo tipo de artista – Del atelier a los centros de producción

Dos artistas rusos, Gutnov y Tagirov, miembros del grupo OKTYABR, están casualmente en Berlín. D(urus), nuestro colaborador, ha conseguido hablar con ellos con motivo de la exposición que se va a inaugurar en breve.

El artista se convierte en miembro de la clase trabajadora.

Gutnov y Tagirov explicaron, entre otras cosas, lo siguiente: en la Rusia soviética ha surgido un tipo de artista enteramente nuevo. Gran parte de nuestros artistas han dejado de trabajar en el espacio vacío de los "ateliers" como trabajadores "intelectuales" ajenos al mundo. El atelier del artista se ve reemplazado por la fábrica y el taller. El artista se ha convertido en un trabajador industrial que trabaja en el centro de producción con el resto de los trabajadores industriales.

El arte ya no se sustenta en sus antiguos fundamentos artesanales sino en la base económica, técnica y psicológica del centro de producción socialista. ¿El artista individualista? La figura del anarquista artístico pequeñoburgués, lleno de arrogancia por practicar un arte supuestamente "puro" suspendido en las nubes, está muriendo poco a poco entre nosotros. Como resultado de su participación en la producción material deja de ser un individualista pequeñoburgués, un anarquista pequeñoburgués. Ha incorporado la psicología colectiva del proletariado revolucionario. El colectivo de su centro de producción trabaja también en sus obras de arte, como ocurre, p. ej., cuando se planifica un club con la participación crítica de los trabajadores. Quien encarga un proyecto al artista ya no es un mecenas, sino el centro de producción. Los trabajadores corrigen los esbozos del artista. El trabajo conjunto del artista con las masas del proletariado industrial ha ejercido una influencia revolucionaria en la parte más importante del arte soviético.

Un principio importante de OKTYABR, el grupo revolucionario más avanzado de artistas proletarios de la URSS, consiste en que el artista debe servir al modo de vida socialista, al desarrollo socialista, a la lucha del proletariado ruso en el frente económico, político y cultural. El artista debe trabajar bien de forma colectivo-industrial, bien como agitador y propagandista. En el grupo OKTYABR sólo seis artistas crean todavía en el atelier, mientras que 240 artistas ya están vinculados al trabajo en las fábricas y en los centros de producción.

El artista no debe preocuparse por la manifestación de su personalidad artística, sino que debe centrarse básicamente en contribuir a la mejora de las condiciones de vida de la clase obrera. Un arte que no desafía a ningún enemigo de clase, que no tiene como objeto la transformación de las formas de vida (como método ideológico y colectivo-industrial de la producción), es un arte inservible, un arte inútil desde un punto de vista social. En la época de la industrialización y colectivización el artista debe deshacerse de todas las peculiaridades "estéticas" personales, debe dedicar toda su energía a las tareas colectivas de la nueva sociedad, especialmente en las fábricas y centros industriales.

La masa como artista

¡¿La nueva actitud frente a la pintura?! En nuestra opinión, la pintura ya no basta para cumplir con las inmensas tareas que tenemos que llevar a cabo en el marco del Plan Quinquenal. En lugar del artista individual, cada vez más aparece en escena la masa como artista (también hay intentos semejantes en Alemania antes de la toma del poder: trabajadores dibujantes que colaboran como corresponsales, la masa como configuradora revolucionaria de calles enteras con carteles, pancartas y banderas rojas con motivo de celebraciones revolucionarias masivas, las tropas agiptprop, la aportación de una tipografía iconográfica a los periódicos de las fábricas por parte de camaradas anónimos, nota de la redacción).

En nuestro arte para las masas no tomamos como referencia, en primera instancia, los estratos sociales atrasados del 'campesinado' sino los estratos más avanzados del proletariado industrial que progresan en la realización del Plan Quinquenal (por supuesto, se tendrán en gran consideración las necesidades especiales del mundo rural. No somos unos fantasiosos).

La lucha por la nueva vida, por el nuevo ser humano, es el objetivo principal de los artistas más avanzados de la Unión Soviética, que realmente pueden calificarse de revolucionarios culturales. Ahora bien, la cultura proletaria no surge a través de un grupo de artistas sino a través de la lucha ideológica de todos los grupos entre sí y, sobre todo, a través de los estratos del propio proletariado, que son autónomos desde un punto de vista artístico. A través de la aportación de los trabajadores dibujantes, de los trabajadores fotógrafos, a través de la actividad de las tropas agitprop (TRAM), etc.

A. I. Gutnov, secretario de OKTYABR, montó la exposición que se mostró en Berlín, dio conferencias allí y trabajó en aquella época junto con John Heartfield para las elecciones presidenciales.

Publicación original: "Zur bervorstehenden Sowjetrussischen Ausstellung der Gruppe OKTJABR", *Rote Fahne* (Berlín, 19 septiembre 1930). Entrevista de D[urus] con A. I. Gutnov y F. Tagirov. Reeditado en Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 189-190.

Traducción del texto original alemán de Elena Sánchez Vigil.

El diseño de carteles requiere aprendizaje
1931

D51

Dmitri Moor

El grafismo es un nuevo tipo de arte, un nuevo material (medio de producción) artístico, una nueva frontera en este mundo partido por la mitad, algo así como lo que representa en la economía el motor de combustión interna (tractor) y el turbogenerador. Hemos pasado a un nuevo tipo de arte de masas, a unos nuevos tiempos creativos para las masas y con las masas. Muchas variantes artísticas, al mismo nivel que el arte gráfico, han sido eliminadas.

El arte feudal definió la originalidad, la pieza única. El arte burgués dio el salto hacia la pluralidad. Ahora nosotros debemos pasar a las masas, y eso es el tractor, el motor, el turbogenerador y, también, las artes gráficas. La producción, y no la reproducción, del arte gráfico. El grafismo es una identidad colectiva, un estándar único e igual para todos.

Los materiales del artista gráfico son las máquinas y las tintas de imprenta. Ahí radica la diferencia entre los ejemplares únicos de museo, las obras plurales de la pe-

queña burguesía y el arte de masas. **El artista gráfico es un creador respecto al propio material.** El creador es una creación de la colectividad, que se encuentra bajo su influencia, que ve con sus propios ojos, y si el trabajo del creador supera el instante de síntesis, es decir, el momento de la victoria de su clase, entonces es reconocido y aprobado, y si trabaja durante un período de lucha y enfrentamiento, entonces es apoyado por la vanguardia de su clase. Su camino es la vía de la lucha —el creador junto a su clase—, una lucha apasionadamente tensa y laboriosa.

El creador debe ser un maestro, pues sin maestría no puede haber obra artística. Pero incluso en su maestría mantiene la tensión. Valentía y honor, como dijo Stalin, eso es la creación. Las palabras parecen viejas, pero en su significado se ha instalado como una acepción nueva. Cuando el maestro obrero produce una cosa es sólo un obrero. Pero cuando el obrero produce en tensión dos cosas idénticas, y en las mismas condiciones objetivas, entonces se trata de un creador del socialismo, forma parte de la masa creadora. La cantidad se transforma en calidad. Pero también la calidad debe transformarse en cantidad. Ahí radica nuestra tarea histórica, ahí reside la fuerza de las artes gráficas.

Realismo

Aclaremos ahora los conceptos de tema, contenido, asunto, forma y realismo. Viene a ser como el umbral donde siempre solemos tropezar. Aclarar estos conceptos es absolutamente necesario. Si no los estableciéramos, no podríamos realizar un cartel de manera consciente y sensata, porque se produciría un terrible embrollo en los cometidos y en los conceptos, entre el artista y el redactor.

Comenzaré con una anécdota. Súrikov pintó "La boyarda Morózova" después de ver un cuervo negro sobre la blanca nieve. ¿Qué significado tuvo esa anécdota para el artista? Su pensamiento fue el siguiente: si eres un artista, debes ser capaz de pintar grandes obras basándote en simples impresiones visuales. Sobra afirmar que Súrikov —un hombre de estirpe siberiana, con un carácter firme y vigoroso, en la época en que la burguesía luchaba por un parlamento, la pequeña burguesía por hacerse un lugar bajo el sol y el movimiento sectario campesino también por ese mismo objetivo— tomó la Santa Rusia y la representó simbólicamente en el personaje de la boyarda. La sal de la anécdota no está en el cuervo, pero había que contar su impresión emotiva, porque eso es muy importante. El cuervo es una emoción, y esa es la razón por la que muchos artistas polemizan sobre esta anécdota. La emoción libre es como una consigna de estos artistas, pero esa "emoción libre" surgió de las presunciones de un encargo clasista, el encargo artístico de otra clase social.

El encargo clasista es algo extraordinariamente importante: la temática de la vida provoca la emoción del artista. Aquí el cuervo comienza a adquirir, junto con la emoción, un carácter clasista y la anécdota termina revistiéndose también de un matiz clasista.

Luego el autor lleva a cabo una selección de medios y recursos: lineales, espacio-volumétricos y de luz. Los materializa en una imagen, los aúna y representa toda esa suma del proceso creativo en un solo plano visual. El resultado es una obra pictórica que responde a las exigencias reales de una clase y que organiza de manera real la emoción del espectador, de aquel espectador al que haya que organizar. También el comerciante Tretyakov, él en primer lugar, organiza su emoción bajo estos parámetros, y su emoción viene expresada plenamente en la suma real que paga por esa obra de arte, surgida, como ya hemos visto, de la emoción que sintió Súrikov al ver un cuervo sobre la nieve.

En la exposición de carteles gráficos en el KOR (Club de la Revolución de Octubre) se mostró una reproducción de la "Venus" de Tiziano. Tengo en mi poder algunas encuestas que cumplimentaron varios asistentes a la exposición. He aquí alguna de ellas: "¿Esta mujer no encontró nada mejor que hacer, que desnudarse y contemplarse en el espejo?". Esa era la observación de una obrera. Aquí tenemos otra: "Una mujer desnuda se mira al espejo. Y esa imagen van y la imprimen en nuestro país, en la URSS, y la cuelgan en una exposición pública... ¡con el riesgo de que la puedan ver nuestros adolescentes!". Pues bien, estas dos opiniones someten a crítica la realidad de Tiziano. Por un lado, la mujer protesta contra la imagen que se da de las féminas, como un complemento más del lecho del varón. Es la queja de una mujer que no quiere ir por el mundo ni como una Virgen María ni como la prostituta María Magdalena, es decir, la protesta igualitaria de una mujer trabajadora. El que crea que aquí se habla de moral no ha comprendido nada: **es una protesta racional, y con todas las de la ley**. Esta obra resulta irreal para una mujer auténtica que vive y construye su propia vida, su propia época.

Sin embargo Tiziano también fue realista en su tiempo, incluso demasiado realista. Tratemos de sacar de aquí algunas conclusiones.

El realismo artístico y figurativo es uno de los métodos utilizados en la lucha de clases para organizar —racionalmente, con un fin preconcebido y con la ayuda de una trabajada emoción de clase— a sus propios activistas, que es interpretado por el conocimiento de clase del artista, quien, mediante una selección de medios y recursos (lineales, espacio-volumétricos y lumínicos), los compone en una expresión figurativa de su propia cosecha y los emplaza activamente en un único plano visual para que sean susceptibles de ser comprendidos por los miembros de su clase y provocar su reacción.

Cada tiempo tiene su propio y clasista orden de operaciones, su propia selección de medios, su propia composición, su propia luz y sus propias emociones. Cada tiempo tiene su propia realidad. En relación con el realismo, el naturalismo es algo no artístico, de carácter combinatorio. Porque en el naturalismo no existe proceso creativo.

Es imposible pintar una obra artística de clase sin organizar previamente el propio campo de emociones en una determinada dirección ideológica. De manera que, para el artista, el principal problema consiste en organizar su propia emoción en clave de clase. Entonces, y sólo entonces, su emoción es libre.

Contenido, tema y asunto

El contenido es el movimiento de la clase en lucha, el movimiento de la parte hacia el todo, el proceso de la vida activa. El contenido es la lucha de clases y esto hay que imaginarlo con precisión. **El deber de clase es la orden que recibe el artista para, haciendo uso de los recursos artísticos, provocar, intensificar y dirigir las emociones y la voluntad del espectador en una dirección determinada**. Si la orden de clase es un conjunto determinado de temas que la clase social le presenta y al que el artista debe responder activamente con los recursos de su producción artística —que es la que revela el contenido a través de la forma—, el tema es un conjunto de conceptos políticos que es necesario revelar a una clase social en un determinado lapso de tiempo.

El asunto es el desarrollo de los posibles encontronazos que se producen en relación con el tema: una situación cambiante, siempre en dependencia de aquellas relaciones que se revelan en el tema. En un tema existe una cantidad ilimitada de asuntos. Para el cartel, el contenido es la lucha de clases y, a partir de aquí, una vez definido el tema, es necesario revelar los detalles de aquellos procesos que se precisan para su materialización en imágenes. El redactor debe determinar con toda precisión estos procesos y aclarar todos sus detalles al artista. Desgraciadamente, es frecuente que los redactores no aclaren nada al artista, porque ni ellos mismos comprenden qué contenido se ha establecido para un determinado cartel. Es frecuente que yo, al recibir el encargo de un cartel, no comprenda lo que los redactores entienden por "contenido"; sin embargo, es fundamental que estos procesos sean explicados a los redactores con toda precisión.

El tema es la tarea política del día, por lo que se colige que debe haber un conocimiento exacto y profundo de esas tareas políticas del momento.

El asunto es la consigna, el mensaje preciso, por tanto resulta obvio que es imprescindible una determinación exacta de los límites de actuación de la consigna y su emplazamiento concreto en el tema.

¿Qué es la forma del cartel?

La definición más completa de la forma cartelística es la siguiente: **la forma temática de masas más racionalmente orientada y lacónica posible, que tenga como objetivo organizar la emotividad de las masas y, consiguientemente, su voluntad de acción en la dirección que marca la orden del día de una clase social**, transmitida por la unidad de fondo, la temática de color, el laconismo cromático y el grafismo de la ejecución, realizada teniendo en cuenta el material gráfico e impresa en papel.

En realidad, el cartel y la estampa (grabado) popular se diferencian sólo en su distancia focal de visualización. Una calle genera un determinado cartel, un club —un espacio reducido—, otra forma cartelística distinta, con una distancia focal más reducida, para que pueda ser contemplado desde más cerca. La estampa también exige una percepción más prolongada.

La tercera diferencia de la estampa es que está expuesta durante más tiempo y, consiguientemente, es más neutral en su expresividad. En todo lo demás, la diferencia entre estampa y cartel es prácticamente nula, porque ambas son formas cartelísticas.

El cartel occidental

Desde el año de su nacimiento oficial —es decir, desde 1856, si obviamos la historia verdadera y establecemos esa fecha concreta por ser el año en que se comenzó a aplicar la turmalina negra a las artes gráficas—, la forma gráfica o cartelística se ha ido desarrollando de la siguiente manera. Los primeros carteles fueron producto directo de la pintura de caballete, y desde ahí, poco a poco, derivaron en unos dibujos ilustrados de tipo periodístico, muy característicos en la pintura de aquellos años. Desde el punto de vista compositivo, estos dibujos no derivaron aún en el cartel y se caracterizaron especialmente por las grandes superficies de manchado, algo que resultaba imprescindible para ser percibidos en la calle, su teórico destino.

A menudo la proporción existente entre pintura y dibujo era completamente casual. En particular, esta variante de dibujo de "semicaballete" alcanzó su máxima y extrema expresividad en los carteles decorativos de habitación de Matisse y los dibujos del inglés Aubrey Beardsley, que ya utilizaban el color en el sentido literal que le damos hoy. Todo esto fue asimilado y lanzado a la calle por el dibujante, ilustrador de libros y cartelista norteamericano Willian Bradley con un considerable incremento de la intensidad cromática en sus escalas más sencillas. En sus carteles, además de los negros y grises, utilizaba colores lilas, amarillentos, verdosos y otros tonos diferentes, que iluminaban con más intensidad la línea gráfica del dibujo. Vemos ya cómo el dibujo se cubría con una determinada cantidad de color. El cartel primero se aleja del color, luego da color y, finalmente, lo iluminan retroactivamente con el dibujo de carácter gráfico. Las cualidades cromáticas comienzan a predominar en él, y el color se convierte en el principio rector de la construcción formal del cartel. Pero este cartel aún no es un cartel actual. El gusto exquisito de aquel tiempo no permitía apartarse demasiado de la ilustración gráfica para libros. Por mucho que Bradley se afanara en huir de ese tratamiento formal, siempre terminaba regresando a la forma propia de la ilustración para libros.

En el famoso cartel del alemán Bernhard, el anuncio de los zapatos Stiller, esa forma gráfica-libresca se presenta aún más acentuada. Este cartel es prácticamente una viñeta, y da por supuesto que irá acompañado de un texto al pie. Es una viñeta aumentada cien veces. El gusto libresco y periodístico mantiene preso al cartel durante bastante tiempo. Desde el punto de vista textual, la viñeta, la portadilla o

el *schmutztitul*, son señas de identidad específicas del cartel burgués, tanto o más que el azar o la casualidad en el tratamiento del asunto cartelístico. Pero ni el tema ni el asunto son elementos demasiados significativos en el cartel burgués, de ahí que esos carteles se vean obligados literalmente a gritar, a chillar sin limitación alguna. De hecho, muchos historiadores del cartelismo consideran ese "grito" como la esencia misma del cartel, lo que, a todas luces, es un error. La tan cacareada vocinglería del cartel burgués es, la mayoría de las veces, un simple truco. Cuando nos hablan de la estridencia del cartel burgués, de su gran capacidad decorativa y todo lo demás, yo entiendo que se trata de una consecuencia del escaso interés temático del cartel en cuestión. En el cartel burgués, el truco está llevado hasta tal extremo que no se hace sin más, por el truco en sí mismo, sino que siempre es como un contrapunto a esa carencia temática.

Todas estas cualidades influyen poderosamente en nuestro cartel revolucionario y sería deseable que lo protegiéramos de esta mala influencia del cartelismo burgués de la Europa Occidental. Hace tiempo me formularon la siguiente pregunta: "¿Por qué no adopta usted el tratamiento formal del cartel de la Europa Occidental? Podría apropiarse y aplicar esas formas tan vistosas, adaptándolas al contenido que usted quiera darles". Es evidente, que si nosotros adoptamos el tratamiento formal del cartel europeo, terminaremos por importar también su propio contenido, pues el contenido reposa o encuentra refugio en la forma, y viceversa: la forma se corresponde con su contenido. En esta cuestión nos encontramos en una tesitura difícil, esa compleja responsabilidad que tiene el artista revolucionario de no caer en la provocación con la que muchos le tientan.

El cartel aguamelado

La forma cartelística rusa, **tomada prestada del cartelismo burgués,** pasó al **tipo portátil o móvil del dibujo** mediante un naturalismo primitivo de mal gusto, que en parte fue alentado desde arriba, hasta terminar convirtiéndose en estampas o en el *lubok* [1] aguamelado. Su origen está en aquellas representaciones, que ni el obrero normal ni, en particular, el "noble *mujik* [campesino] ruso", comprendían en absoluto, a excepción de su naturalismo primitivo. En eso sí se puede hablar de naturalismo, porque el resultado en todo caso fue una especie de "estilización naturalista". Esta "estilización subnaturalista" fue adoptada luego al completo por nuestros carteles cooperativos, que aún no habían logrado encontrar un tratamiento formal propio y auténtico. De ellos se puede hacer el mismo comentario que un lector hizo en cierta ocasión en la revista *Krokodil*: "Es algo que da grima, pero es cooperativo". En verdad, lo de "cooperativo" se quedaba en un adjetivo calificativo de mera formalidad.

En los últimos tiempos se ha desarrollado también un cartel "campesino". A veces este tipo de cartel no se diferencia en nada de la estampa o el *lubok* aguamelado. Uno y otro presentan el mismo tratamiento formal. Yo creo que ese hecho habla de una incapacidad, cuando no de una desdeñosa mala voluntad, de aprender en serio las formas que influyen en un procedimiento artístico determinado. Con esta actitud hay que acabar definitivamente. Ejemplos de este tipo de cartelismo son los carteles *Un acuerdo oportuno en el koljós...* o *Daremos a la industria la materia prima que necesita.*

La influencia del cartel burgués

En la Comisión científico-técnica (HTK) del Instituto de Artes Gráficas hemos estudiado largamente el problema de la letra o el texto en el cartel y, al final, hemos llegado a la conclusión de que, cuando comienza a transformarse en imagen y funciona como tal, la letra se degrada en su esencia y transmite al cartel un carácter exclusivamente publicitario.

Existen una serie de carteles, en los que el texto se comporta como una especie de "suelo" sobre el que caminar, donde las mismas letras representan un objeto o un espacio y no ejercen su función innata de signo, sino que parecen adoptar la función de imagen. Pues bien, esos carteles de los que hablamos tienen un carácter meramente publicitario y, por tanto, están privados de cualquier esencia revolucionaria. Tengo en mente, y supongo que ustedes también, aquel famoso cartel electoral: *¡Todos a la reelección de los soviets*!. En él, tres letras rusas (, C y E) son alzadas por tres brazos y constituyen por sí mismas una especie de imagen: el cartel está bien y se asimila fácilmente, pero en el fondo parece un anuncio publicitario del Móssoviet (Consejo Municipal de Moscú), sin que el Móssoviet, todo hay que decirlo, tenga nada que pintar en ese cartel. Yo creo que todos estamos de acuerdo en considerar que la introducción de esas letras es un acto de violencia sobre la forma cartelística, un indicio del cartelismo burgués y que esa influencia hay que evitarla con todas nuestras fuerzas [...]. Pero la letra degrada y echa a perder la atención del espectador, porque ese mismo cartel, sin letras, deja de "hacer ruido", renuncia a reclamar la atención de un posible espectador. Resumiendo, la presencia del texto en un cartel es un problema, aunque se trate de pocas letras. Pero su presencia es necesaria, ya que el cartel se interpreta como un sistema complejo.

Carteles con truco

Por lo general, cuando se hace algún truco en un cartel es porque su temática resulta insuficiente. Hay que llamar la atención del ser humano que transita, hay que atraer su mirada y, como el tema del cartel es insignificante, la solución es introducir algún truco. El truco es como un personaje callejero y, cuando se aplica al cartel, es como si un vagabundo te gritara en mitad de la noche: "¡Por favor, tenga usted la bondad!...". Sólo que el cartel suele decir: "¡Mírame a los ojos y respóndeme con sinceridad!". Un ejemplo típico de la estupidez tramposa es el cartel que aquí aportamos (vean el dibujo). Pues bien, un cartel de este tipo está condenado, porque se basa en una estructura engañosa, de truco, y eso a pesar de que tiene un contenido de lo más profundo y actual: la protesta contra el desacuerdo nacional. A veces el artista se muestra tan inmaduro emocionalmente, tan brutalmente clasista, que se puede permitir una ignominia de este calibre. Conclusión: **el empleo de trucos castra por sí mismo el contenido de un cartel y, por consiguiente, su práctica debe ser totalmente erradicada**. **La solución es darle cancha, campo y espacio al creador, al artista figurativo**: esa es la dirección hacia la que tenemos que dirigir nuestros esfuerzos, la solución que debemos encontrar para nuestro cartel.

El truco y la sustitución del material

Luego le llega el turno al truco y a la sustitución del material por un material ajeno y extraño en beneficio del propio truco. Por ejemplo, *¿De quién son estos 549 mil? ¡Comprobad vuestros billetes* (de lotería)? La manga está formada por billetes de la lotería "El quinquenio en cuatro años". El quinquenio está representado con la cifra "5", sobre la que, como si se tratara de una bombonera, se ha representado la imagen de un solar en obras. Aquí, el concepto "quinquenio" emigra a una cifra, la cifra a una imagen y, en esa imagen, aparece una imagen visual. Naturalmente, todo esto termina engendrando un verdadero lío, un enorme "potaje", que no viene a cuento ni dice nada. Otra ridícula y extraña patraña resulta también esa sustitución de una correa de transmisión por una cadena de títulos y obligaciones de préstamos: aquí los materiales empleados son tan distintos desde un punto de vista funcional que lo único que provocan son asociaciones mentales de lo más desagradables.

La influencia del dibujo gráfico en la prensa

Un buen número de "carteles" patrios se han dejado influir por la ilustración periodística y remedan los dibujos de libros, revistas y periódicos casi íntegramente, con la salvedad de que los suelen colorear ligeramente.

La significación cromática se subvierte, como se pierde también la impresión general que genera la superficie gráfica y, en consecuencia, se pervierten igualmente el plan y el período temporal de contemplación de la obra cartelística. Y todo esto indica con claridad que lo que tenemos enfrente no es propiamente un cartel. Reproducimos aquí algunos ejemplos, que demuestran con toda claridad que las características y particularidades de estos trabajos no son las propias del cartelismo.

La sobrecarga textual

El siguiente cartel que vamos a estudiar está sobrecargado de letras e imágenes. Padece de un defecto que llamamos sobrecarga textual. Este fenómeno consiste en descargar sobre los espectadores una gran masa de conceptos, todos los que el redactor se haya empeñado en transmitir. El espectador naufraga en un gran cúmulo de imágenes y el resultado es esa enorme confusión, que resulta tan impropia de un tratamiento compositivo acertado.

Ruego a los camaradas que me estén leyendo que consideren los que les digo, contemplen un cartel de ese tipo y saquen sus propias conclusiones. Por ejemplo, el cartel titulado *¡Por la revolución cultural!*. Aquí aparece esa frase y, luego, esta otra: *¡Guerra a los soldados imperialistas!*. Y más adelante, todo un relato sobre el asunto, en lugar de exposición breve y clara. Y no falta ni la coletilla: *Con hierro incandescente*. Es evidente que aquí hay demasiado texto. La regla general es que, en los carteles instructivos, el texto no debe ocupar más del 50 por ciento del espacio disponible y, si se trata de un cartel de agitación, nunca más de un tercio. Tampoco creo que haya que añadir que es del todo contraproductivo sustituir una sencilla consigna por toda una frase emplazada en cuatro niveles: pueden estar seguros de que el espectador nunca leerá esa frase. Esta cuestión es de gran importancia, sobre todo para los encargados de redactar el texto: aquí la responsabilidad es del redactor, no del artista cartelista.

El problema del cartel

Cuando vamos a hacer un cartel, uno de los primeros problemas que tenemos que considerar es la coordinación del tiempo, el espacio y la luz en el plano de la hoja. Si el tratamiento formal en un cuadro exige una unidad en esas relaciones, algo que conforma la esencia artística del plano, en el arte gráfico, mucho más contemporáneo, dinámico y comprensivo, esa trinidad se rompe. Un ejemplo: podemos considerar como una obra gráfico-artística ese cartel en el que un miembro de la comuna parisina entrega su estandarte de combate a un obrero de la URSS, y eso aunque aquí la unidad temporal haya sido completamente violada. También podemos catalogar de obra artística un cartel que una, en el espacio de una mera hoja, los acontecimientos revolucionarios de China, las barricadas de los obreros alemanes y la construcción del socialismo en la URSS, aunque aquí la unidad espacial también haya sido violada.

Esta maldita trinidad es como una cárcel para el cartel: **es una pesada herencia del "zarismo", con la que hay acabar de una vez**. Esa herencia, junto con la tendencia naturalista, nos tiene cercados por todos lados. Esa trinidad nos obliga al naturalismo y al atematismo del color como máxima manifestación de calidad y "espíritu" artístico. Hay que luchar contra estas dos ataduras y tratarlas y estudiarlas cuidadosamente.

Si por composición cromática entendemos tan sólo la transición de un color a otro, la fijación o agrupación artística del color en el plano o ese cuidado que hay que poner en que una mancha blanca no coincida casualmente con otra mancha del mismo color, o una amarilla con otra amarilla, el cartel aún no habrá cumplido con su objetivo. Sólo cuando el color empiece a mostrarse como un principio tanto temático como espacial y figurativo, será cuando la composición cromática comience a ayudar en el esclarecimiento de la estructura del cartel y a jugar un papel importante en él. Propongo como ejemplo ese fallido cartel titulado: *¡El kulak, fuera del sovjós!*. Aquí el puño rojo del obrero golpea al *kulak*, su enemigo de clase. Pero en realidad,

¿cuál es el resultado? Pues que el puño del obrero (elemento temático) está pintado en rojo, y al mismo tiempo en la camisa del *kulak* aparece un pequeño motivo (elemento atemático) también en rojo. Pues bien, el resultado es el desasosiego que genera el que un elemento temático se conjugue con otro —el color rojo en la camisa del kulak— completamente antitemático.

Hace poco uno de los estudiantes más dotados del Instituto de Artes Gráficas compuso una estampa o grabado de base temática y he aquí lo que resultó. En este trabajo, la temática del color juega un gran papel. El asunto del grabado es el siguiente: un recluta marcha a la guerra y termina en las filas del Ejército Rojo; de allí sale con una cierta instrucción, regresa a su aldea y organiza un *koljós*. El tema se desarrolla sobre la base del color: el negro y el verde van perdiendo relevancia, al mismo tiempo que la va cobrando el color rojo. Pues bien, un obrero, al contemplar el grabado, formuló esta pregunta: "¿Por qué el soldado lleva botas rojas?". En el grabado, el color se propone como tema y la estética comienza a desarrollarse en tonos cada vez más claros, de manera que cuando le llega el turno a las botas, y se pintan en rojo por razones estéticas, ese color, además de resaltar el punto de contacto entre el rojo y el negro, resulta tan chillón que hiere la vista. Si el obrero percibió ese detalle es porque, aun comprendiendo perfectamente el papel temático que jugaba allí el color, aun captando que en la temática cromática el rojo simboliza la fuerza y la convicción, aquel rojo violaba la armonía cromática del desarrollo gráfico.

El problema de la destrucción del tematismo cromático, por una parte, y la construcción de la trinidad de elementos, por otra, constituyen dos de los problemas más difíciles de resolver en el cartel moderno.

Una segunda cuestión importantísima en el cartel es el color y, en particular, la temática del color. El tematismo cromático: he aquí el segundo gran problema del cartel moderno.

La selección de medios (recursos)

La adecuada selección de medios y recursos es otra cuestión importante en el proceso de elaboración de un cartel. Estamos ante uno de los momentos artísticos más decisivos, un momento que determina la calidad artística del cartelista. Me refiero al ejercicio de elegir los medios y recursos que se deben utilizar y su interrelación con los temas decididos. En el cartel que les propongo analizar, un pionero —tratado de forma realista— porta un estandarte gráfico plano, en el que se ha insertado un texto gráfico. Con la pierna, el pionero aparta a un *kulak* —representado también de manera naturalista— hacia un extremo del cartel. Además el pionero sopla de manera gráfica en una trompeta, también tratada gráficamente. Es evidente que este cartel despierta todo tipo de dudas en su mera variante formal. Por ejemplo, ¿por qué un *kulak* adulto es representado en menor tamaño que un pionero, un simple niño? O... ¿por qué el estandarte está en el plano de la hoja, mientras que el pionero que lo porta se levanta impetuosamente, rompiendo esa planitud? Etc., etc.

Es evidente que un tema así, con esa disparidad de recursos, con un pionero y un *kulak* adulto representados de manera naturalista, no resulta demasiado real. El tema debería haberse estructurado como un cuadro pictórico con el motivo siguiente: cerca de una taberna —por ejemplo— hay un *kulak* lanzando juramentos en el momento en que por la calle pasan unos pioneros con sus banderas y estandartes en las manos, o, siguiendo el argumento anterior, uno de los pioneros aparta con la pierna al *kulak*. Pero el tratamiento formal debería haber sido otro, completamente distinto: el artista estaba obligado a utilizar únicamente recursos gráficos, donde los elementos tiempo, espacio e iluminación perdieran fuerza y no violaran la percepción única e integral de la idea que quiere transmitir el cartel. Otro ejemplo (vean el dibujo): *¡Conviértete en un constructor consciente del socialismo!*. Por un lado, un grabado popular y, por el otro, una consigna representada de manera gráfica, que surca un cielo estilizado y naturalista. Una auténtica ruina, una total disgregación de los recursos empleados.

La selección óptima de recursos es un momento creativo extraordinariamente importante, que indefectiblemente debe ser respetado en nuestro cartelismo soviético. Y debemos hacer esa selección con ascetismo, aunque corramos el riesgo de que el cartel resulte un tanto seco. Una selección acertada de recursos es garantía de una auténtica obra artística.

La acción es nuestra consigna

Los fundamentos de la existencia formal de nuestro cartel derivan de una orden de clase. Es necesario que un arte clasista plenamente consciente y *amateur* arrastre consigo a las masas. Este arte tiene una significación de gran trascendencia, porque es el arte de la hegemonía, el arte del proletariado, y esto es importante que lo comprendamos a la hora de elaborar cualquier cartel, ya sea campesino, cooperativo o de cualquier otro tipo.

Lo más importante de todo es el activismo del cartel y el activismo político descansa en las masas clasistas. En este sentido, ni el naturalismo ni el simbolismo son fórmulas artísticas movilizadoras, de ahí que ni uno ni otro tengan nada que hacer en nuestra actividad cartelística.

Cuando alguien dice que está a favor del realismo está considerando que el naturalismo no es una manifestación artística, sino combinatoria. También el simbolismo es una manifestación combinatoria, pues no crea nuevas formas, sino que combina aquellas que ha recibido en herencia del pasado. Y, naturalmente, el cometido del arte no consiste en eso. La lucha por la paz, por su materialización en cualquier tipo de relaciones recíprocas que se mantengan: he aquí el verdadero objetivo del arte y, como una de sus variantes, también de la actividad cartelística. Yo creo que el cartelismo es un gran arte, porque ya no es aquella actividad aplicada a la que estábamos acostumbrados. Por eso el naturalismo y el simbolismo excluyen el realismo, porque son estilos irreales, porque carecen de una acción, de una actividad real, ya que cualquier realidad produce una extraordinaria movilización. De ahí que una obra artística sólo se pueda generar a través del proceso que marca la vida real.

NOTA: El autor del artículo, el camarada Moor, y la redacción advierten contra la dificultad de comprender algunas opiniones y preferencias formales recogidas en este artículo. Las cuestiones relativas a las decisiones formales no pueden ser interpretadas de manera objetiva; siempre están asociadas al propósito ideológico de quien las interpreta.

---

1. Pliego suelto impreso, en el que, en grafismos narrativos simples, se presentan historias de inspiración literaria, religiosa o popular. Pueden considerarse antecesores del cómic moderno. Surgidos en el siglo XVII, se vendían en los mercados hasta la década de 1950 [N. del T.]. Cf. el texto *Inventiva en el cartelismo*, de N. Tarabukin, D34 de esta sección documental.

Publicación original en ruso: Moor, Dmitri, "Oformléniyu plakata nado uchítsia", *Brigada judózhnikov*, nº 4 (1931), pp. 10-16. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934.* Colonia: DuMont, 1979, pp. 430-440.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Qué contiene y cómo se cumple la decisión del Estado Mayor de Lenin. Resolución del Comité Central del VKPb sobre la agitación y propaganda políticas por medio de carteles artísticos.
1931

D52

§ 1.- El Comité Central constata la relación inadmisible y escandalosa que diversas editoriales —la Editorial Estatal (GOSIZDAT-GIZ) hasta su unión, la Editorial Estatal de Artes Plásticas (IZOGIZ), la Editorial Estatal del Mundo Rural (SELJOZGIZ), la Editorial de la Asociación de Artistas de la Revolución (JR), la Editorial Central de la Unión y la Editorial Estatal de Literatura sobre Temas Laborales (GOSTRUDIZDAT)— mantienen en el campo del cartelismo político, lo que ha llevado a la edición de una cantidad significativa de cuadros y carteles con marcado cariz antisoviético.

La resolución del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS sobre carteles y cuadros artísticos propagandísticos de difusión masiva, tras constatar la escandalosa situación en la que se encuentra la actividad cartelística, pronuncia de hecho una sentencia condenatoria sobre la situación actual de las artes espaciales. Estas artes muestran un retraso inadmisible en el proceso general de la construcción socialista, siguen sin convertirse en armas políticas del proletariado en la lucha de clases y mantienen a duras penas el ritmo que marca la vida en general. Pero la Resolución del Comité Central no se limita sólo a constatar el hecho evidente de este retraso inadmisible, sino que contiene también **unas directivas políticas de la mayor importancia**, llamadas a convertirse en **directivas artísticas básicas** para todos los trabajadores en el campo de las Artes Espaciales.

El arte debe ser de masas. El Comité Central se refiere ante todo a aquellas variantes de las artes espaciales, que por su misma naturaleza, están llamadas a dirigirse a millones y millones de trabajadores. El cartel y la imagen artística impresa de masas penetran en todos los rincones de la vida social y representan un medio modélico e insustituible para la reeducación ideológica de amplísimas masas de población. El Partido no puede desdeñar esta arma masiva de influencia, sobre todo cuando demasiado a menudo se encuentra en las manos neutrales o enemigas de personas acomodaticias y mezquinas.

El Partido ha planteado ampliamente y con valentía la cuestión del cartelismo y la presentación artística de las campañas políticas y las celebraciones populares, **porque es justo en ese campo donde el arte figurativo profesional se dirige a millones de personas**. El arte siempre debe tener en cuenta a los obreros y los campesinos. Sólo cumpliendo esta directiva artística del camarada Lenin conseguirá el arte no falsear y traicionar la realidad, llegar al corazón y a la conciencia de millones de personas y convertirse en un arma poderosísima para la reconstrucción del hombre, su ideología, su economía y su modo de vida.

El arte debe estar cargado de contenido político e ideológico. Debe convertirse en un arma política y productiva en las manos de la clase obrera. La agitación política de actualidad no sólo no devalúa la calidad de la producción artística, sino que incrementa su capacidad de acción, su fuerza e influencia.

Cada cartel debe representar un golpe contra el enemigo, debe ser capaz de descubrir y valorar la realidad, además de inmiscuirse en la vida real y diaria, a fin de cambiarla de manera efectiva y a favor de los intereses de la revolución proletaria.

El arte no puede ser neutral, apolítico, abstracto y autosuficiente. **Y mucho menos el cartelismo, la más vanguardista y de choque de entre todas las actividades artísticas**. Una temática actual y el cumplimiento de los objetivos políticos y pro-

ductivos concretos y del momento dan sentido real a la existencia de la actividad cartelística. El progresismo y vanguardismo de ideas, el contenido político y la saturación ideológica de las artes espaciales configuran la segunda directiva del Partido en el mundo de la creación artística.

Todos los colectivos artísticos deben asimilar estas directivas creativas, esta lección metodológica que le da el Partido. **La resolución del Comité Central debe convertirse en punto de partida para la iniciativa creativa, el entusiasmo ideológico y la lucha social de los artistas**. Quien no comprenda esta lección estará condenado a una lamentable vida vegetativa, a enterrarse en vida. Y quien la comprenda deberá comenzar a trabajar seria e intensamente en el rearme ideológico, unirse estrechamente a la actividad social de millones de personas y **convertirse en un combatiente político de la clase obrera.** Nuestro país está redoblando sus ímprobos esfuerzos para realizar el plan de construcción del socialismo. Los artistas deben crear un arte activo, de clase y de partido, **un arte de lucha a favor del quinquenio, de la línea general del partido,** de la consecución de los objetivos concretos de la construcción socialista.

§ 2.- El Comité Central considera completamente insatisfactorio el control ejercido por la Dirección General para asuntos de producción literaria y editorial (GLAVLIT) sobre la actividad pictórica y cartelística y señala el incumplimiento por parte del GLAVLIT de la resolución del Comité Central de 3 de septiembre de 1930, en la parte correspondiente a la dirección sistemática de los delegados designados con carácter especial.

§ 3.- Instar al Comité Central de Control (RKK) y a la Inspección Obrera y Campesina (RKI) a investigar la edición y publicación de carteles y cuadros artísticos políticamente nocivos y a exigir responsabilidades a sus concretos culpables. En relación con la unificación de toda la gestión de la actividad pictórica y cartelística en el seno de la Editorial Estatal de Arte (IZOGIZ) y la incorporación a ella de varias entidades editoriales, instar al Comité Central de Control y a la Inspección Obrera y Campesina a que procedan a una limpieza ideológica del personal de la Editorial Estatal de Arte.

La Comisión mixta del Comité Central de Control y de la Inspección Obrera y Campesina ha comenzado a trabajar en la limpieza ideológica del personal de la Editorial Estatal de Arte bajo la dirección del camarada Stepánov (Vicepresidente de la Comisión Central para la Limpieza del Aparato de la Federación Soviética Rusa de Repúblicas Socialistas (RSFSR). Forman parte de esta Comisión: los camaradas Ojotin (del Comité Local de Impresores) y Malkin (de la IZOGIZ), además de los camaradas Antóshechkin y Skubeda (trabajadores de la tipografía “El Proletario Rojo”).

La Comisión convocó una asamblea general del personal de la IZOGIZ, donde puso en conocimiento las tareas de limpieza ideológica que tenía encomendadas. Con el fin de terminar su trabajo en el plazo de mes y medio, la Comisión escucha sucesivamente los informes que le presentan todas las unidades y secciones de la editorial, al mismo tiempo que ha puesto en marcha unas brigadas de trabajo para la investigación de aquellas. Se han designado cuatro brigadas. La primera ha asumido la investigación del sector productivo y trabaja bajo la dirección de dos miembros de la comisión, designados por la tipografía “El Proletario Rojo”. La segunda brigada se ocupa del análisis del trabajo realizado por las unidades de redacción y agitación política de masas, así como por la unidad de cuadros directivos. Esta brigada trabaja bajo la dirección del camarada Shvarts (inspector del Comité de Observación de la Inspección Obrera y Campesina- HK PK). Las Secciones de gestión económica y administrativa y de planificación económica son investigadas por la brigada dirigida por el camarada Viúguin (NK RKI). La cuarta brigada se encarga de investigar el trabajo de las secciones de trabajo escultórico y gráfico y de la oficina de museos (la dirige el camarada Taler, del NK RKI).

A su vez, las organizaciones sociales y de partido de la IZOGIZ han designado a treinta camaradas para ayudar a la Comisión en su trabajo. Una aportación de personal similar harán las empresas poligráficas que están relacionadas con el trabajo de la IZOGIZ.

§ 4.- Transferir la gestión y dirección de la producción pictórica y cartelística de masas al Departamento de Agitación Política y Campañas de Masas del Comité Central, instarle a que elabore una serie de medidas dirigidas a la mejora de la gestión y organización de la agitación política pictórico-cartelística.

Proponer a los comités territoriales y regionales y a los Comités Centrales de los partidos comunistas nacionales de aquellos lugares donde se lleve a cabo la edición y publicación de cuadros y carteles que lleven a cabo a través de los departamentos de agitación política una inspección del estado de la producción pictórico-cartelística y que transfieran este asunto a las secciones de agitación política de masas.

Entre estas medidas urgentes que hay que adoptar se señala **la reubicación en Moscú de una única Escuela Artística Superior**, de la que en su tiempo se desposeyó a la capital con el traslado del VJUTEIN (Instituto Superior de Arte y Técnica) a Leningrado.

Los cuadros del partido que, en calidad de redactores, se dediquen al trabajo de la producción pictórica y cartelística de agitación política de masas se prepararán en el Instituto de Periodismo de Moscú, donde se constituirán las cátedras correspondientes.

Relacionada con estas medidas está la resolución para la creación de **una base o estructura poligráfica**, que estará especialmente capacitada para el diseño y la realización de cuadros y carteles de agitación política, así como la construcción de **una gran fábrica de pintur**a, lo suficientemente dotada de medios técnicos y productivos, como para liberar al país de la obligada importación de pintura extranjera y para cubrir las necesidades de los trabajadores artísticos y las necesidades poligráficas de las editoriales nacionales.

§ 5.- Obligar al Departamento de Cultura y Propaganda del Comité Central, en colaboración conjunta con la Sección de Agitación y Campañas de Masas y de la Unión de Editoriales Estatales (OGIZ), a dotar en el plazo de dos décadas a este sector del trabajo ideológico del personal y los cuadros dirigente que necesiten.

§ 6.- Obligar a la prensa diaria a organizar y llevar a cabo un control y un análisis sistemáticos de la producción pictórico-cartelística que editen y publiquen.

Los mencionados departamentos y secciones del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS han adoptado una serie de medidas para determinar las necesidades que la IZOGIZ tiene en cuestión de personal y de selección de trabajadores cualificados adecuados.

La sección de agitación política de masas de la IZOGIZ ha comenzado a suministrar las consignas y referencias políticas de su nueva producción a las distintas redacciones de la prensa escrita. En primer lugar, ha remitido la relación de mensajes y consignas que aparecerán en los carteles producidos por la IZOGIZ con motivo de la fiesta del 1º de mayo a los siguientes periódicos: *Pravda*, *Rabóchaya Moskvá*, *Vechérniaya Moskvá*, *Sovétskoye Iskusstvo*, *Literatúrnaya Gazeta*, *Za industrializátsiu* e *Izvéstiya*. **SIN EMBARGO, ESTAS RECENSIONES AÚN NO HAN SIDO PUBLICADAS. ¡LA PRENSA NO PONE LA ATENCIÓN DEBIDA EN LA OBLIGACIONES QUE SOBRE ELLA HA DEPOSITADO EL COMITÉ CENTRAL!**

§ 6.- Instar a la sección de Artes Plásticas de la KomAkademia (Academia Comunista, adscrita al Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS), de la RABIS (Unión Panrusa de Trabajadores del Arte) y a la Dirección General para Asuntos Artísticos a que colaboren entre sí de manera efectiva en el campo de la producción pictórico-cartelística. Organizar una Sociedad especial de Artistas del Cartel para incrementar la calidad artística e ideológica de los cuadros y carteles destinados a la agitación política de masas, así como a utilizar en calidad de oyentes o consultores políticos a las instituciones que aglutinan al profesorado cualificado en la materia.

La Sección de Artes Plásticas de la Academia Comunista participa en la comisión creada por el Departamento de Agitación Política de Masas del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS para la ejecución de lo dispuesto en la Resolución del Comité Central relativa al cartelismo político, dedicándose en concreto a la organización de la **Sociedad de Artistas del Cartel.**

Todos los aspirantes de la Sección están adscritos a la IZOGIZ (incluyendo a dos de ellos, que se adscriben a la Sección de Cartelismo) y regularmente, dos veces cada cinco días, visitan la editorial para labores de consulta y de dirección artística e ideológica. El representante de la Sección de Artes Plásticas de la Academia Comunista es incorporado al personal que integra el consejo obrero de redacción de la IZOGIZ.

Además, la Sección organizó en la Academia Comunista una serie de debates, dedicados a la resolución del Comité Central.

§ 8.- Organizar en el seno de la IZOGIZ **un Consejo obrero de representantes de las empresas más importantes de Moscú; establecer el orden de un estudio o debate previo en dichas empresas por los planes de la IZOGIZ, fomentando la participación de obreros y obreras en la determinación de los temas y en el estudio de los bocetos, así como en el examen de la producción pictórico-cartelística ya preparada por la vía de organizar exposiciones móviles, etc.**

El 5 de abril se celebró la primera sesión del consejo obrero artístico-político, adscrito a la IZOGIZ. En esta reunión participaron representantes de la fábrica Dinamo (camarada Kozin), de la Elektrozavod (camarada Kaplún), de la AMO (camarada Malishkin), del Primera Tipografía Modelo (camarada Leóntiev), de la fábrica Ílich (camarada Fiódorov), de la Escuela Superior Koljosiana (camarada Petrov) y de otras empresas más, así como varios obreros de organismo de formación política.

La reunión, en la que también participó casi al completo la plantilla de redactores obreros de la IZOGIZ, pasó rápidamente al trabajo práctico, es decir, al estudio y debate de varios carteles concretos, aprobado ya para ser imprimidos en la IZOGIZ.

Se presentaron 22 carteles: ocho de ellos de temática internacional, siete de temática agrícola, otros siete de temática industrial, 1 de carácter antirreligioso y dos relacionados con las organizaciones juveniles de pioneros.

Casi todos los carteles, salvo escasas excepciones, fueron sometidos a una crítica severa por parte de la mayoría de los presentes. Se hizo hincapié en la poca originalidad en su ejecución (cartel de B. Yefímov *¿Quién prepara al combatiente?)*, en un exceso de exotismo inexpresivo (cartel *La lucha revolucionaria en la India*), en la ignorancia del proceso productivo (cartel propagandístico del sistema métrico), en una deficiente orientación (propaganda relativa a los sueños), en un excesivo esquematismo de las imágenes (el cartel *Los trabajadores del koljós parecen obreros*), en el quietismo y una teatralidad inmóvil (*Conseguimos los objetivos del quinquenio en el sector del petróleo*). Sólo un cartel obtuvo una aprobación general (*El camino del socialdemócrata*, de Kukryniksi[1]).

En total, el consejo obrero de redacción desechó el 50% de la producción analizada (11 carteles). Fueron aprobados tan sólo dos carteles y se decidió la reelaboración de otros ocho. A propuesta de uno de los participantes en la reunión, el camarada Kozin (obrero de la fábrica “Dinamo”), se decidió elaborar un nuevo cartel para la

propaganda relativa al sistema métrico, donde por un lado apareciera un viejo obrero trabajando con pulgadas y, por otro, un obrero joven que ya dominara el sistema métrico.

Al final de la sesión, el consejo obrero de redacción analizó la cuestión de la impresión masiva del cuadro del artista Pajómov *El Fusilamiento del Lena* por la Editorial Estatal de Arte de Leningrado (LENINIZOGIZ), adoptando la decisión de retirarlo de la circulación por no representar adecuadamente el aspecto social-clasista de la tragedia ocurrida en el Lena[2].

El Consejo calificó de **éxitos notorios** los dos carteles editados por la IZOGIZ: *¡Dominamos la técnica!*, una obra del artista Deineka y *La URSS: brigada de choque*, obra del artista Klutsis.

§ 9.- Concentrar en la IZOGIZ la publicación de toda la producción pictórico- cartelística de carácter masivo.

A la IZOGIZ se ha cedido la publicación de todos los carteles editados por el Comisariado Popular de Salud Pública y la Unión Central. Ya antes, por encargo del Sóviet Supremo de Economía Popular (VSNJ), la IZOGIZ se había hecho cargo de la publicación de los carteles, que antes editaban diversas editoriales. Una serie de pequeñas editoriales (la de la Unión de Artistas Realistas –OJR-, la de la Sociedad de Artistas Moscovitas -OMJ- y varias editoriales provinciales) están suprimiendo actualmente sus tareas de impresión y edición de carteles y entregando sus carpetas de pedidos y carteras de redacción a la IZOGIZ.

PRIMERA CONFERENCIA SOBRE UN TEMA PRIMORDIAL
Ponencia de D. Moor sobre Cartelismo en la Casa de la Prensa, el 6 de marzo.

Nuestra tarea consiste en encontrar grandes formas y modelos artísticos para el cartelismo revolucionario.

La masiva y total permeabilidad, la movilidad y el tipo del material: todos estos son factores que determinan el éxito de un cartel.

“No hay que infravalorar el póster o el cartel. No se trata de una reproducción —afirma el camarada Moor—, sino de un producto del arte poligráfico: ahí tienen un lema para el desarrollo de la forma o el modelo cartelístico”.

El camarada Moor hace una tipología del cartel desde el punto de vista de la forma, distinguiendo los siguientes grupos: el cartel propiamente dicho, la estampa o grabado, el diagrama, el cuadro científico y el anuncio publicitario.

Desde **el punto de vista temático**, el camarada Moor distingue los distintos tipos de cartel: el documental, el histórico-vivencial, el narrativo y el serial. El camarada Moor ilustra con ejemplos evidentes la desafortunada utilización de la forma cartelística, mostrando algunos modelos de carteles excesivamente sobrecargados, “carteles que contienen de todo lo que les echen, como el salchichón, pero que no gustan a nadie”.

El cartel documental y cartel histórico-vivencial exige ante todo una unidad de mancha y una elección cuidadosa y rigurosa de los detalles sobrios y de impacto.

El cartel narrativo se construye muchas veces sobre **oposiciones**, **sobre la base del contraste.** En él juega un gran papel la luz, que debe ayudar a la comprensión general del cartel y no ocultar su sentido. A este tipo pertenecen los carteles de campaña, los carteles escolares, los instructivos, los de protección laboral, etc. En ellos el texto también deber ser muy reducido y selectivo, sin ocupar nunca más de la mitad de la superficie del cartel. El camarada Moor no recomienda seleccionar el texto con un tipo de letra pequeño, situarlo en una columna de más de ocho cuadrículas o añadirle adorno alguno. Sin embargo sí aconseja utilizar tinta china para presentar “la imagen, los detalles”.

Un nuevo tipo de cartel es el **cartel serial**. Resulta imposible representar y desarrollar los grandes temas de la construcción socialista en uno o dos carteles. Es necesario mostrarlos progresivamente y por orden en una serie completa de dibujos en torno a un tema central, tópico o lema.

1. Kukryniksi: Mijaíl Kupriyánov, Porfíri Krylov y Nikolái Sokolov, tres dibujantes gráficos, discípulos de VJUTEMAS y autores de famosas ilustraciones y caricaturas en periódicos, revistas y libros [N. del Ed.]
2. Tragedia obrera ocurrida en Siberia, junto al río Lena, en abril de 1912. Los buscadores de oro de la región iniciaron una serie de protestas contra los abusos de la administración zarista en el territorio. La protesta fue duramente reprimida [N. del T.].

Publicación original en ruso: “Chto znamenúyet i kak vypolniáyetsia reshéniye léninskogo shtaba? Postanovléniye TSK VKP(b) o plakatno-kartínnoi aguitátsii i propagande, *Brigada judózhnikov*, nº 2-3 (1931), pp. 1-3. Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 434-435.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Sobre la reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas
1932

D53

Decreto del Buró Político del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS

1. El Comité Central constata que, durante los últimos años, sobre la base de los considerables éxitos de la construcción socialista, se ha alcanzado un gran desarrollo, tanto cuantitativo como cualitativo, de la literatura y el arte.
Hace algunos años, la literatura todavía experimentaba una considerable influencia de elementos ajenos, reavivados particularmente en los primeros años de la NEP, y los cuadros literarios proletarios todavía eran débiles; en esos momentos, el Partido ayudaba por todos los medios posibles a la creación y consolidación de organizaciones proletarias especiales en el dominio de la literatura y el arte con el fin de consolidar las posiciones de los escritores y trabajadores del arte proletarios.
En el presente, cuando ya han logrado desarrollarse cuadros de la literatura y el arte proletarios y han surgido nuevos escritores y artistas de las fábricas y *kolj*óses, los marcos de las organizaciones artísticas y literarias proletarias existentes (VOAPP, RAPP, RAPM y otras) se vuelven estrechos y frenan el serio despliegue de la creación artística. Esta circunstancia crea el peligro de que esas organizaciones se conviertan, de medios para la mayor movilización de los escritores y artistas soviéticos en torno a las tareas de la construcción socialista, en medios para el cultivo del aislamiento en cenáculos y para la desvinculación de las tareas políticas de la actualidad, así como de los importantes grupos de escritores y artistas que simpatizan con la construcción socialista.
De ahí la necesidad de la correspondiente reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas y la ampliación de la base de su trabajo.
Partiendo de eso, el Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS decreta:
1) poner fin a la Asociación de Escritores Proletarios (VOAPP, RAPP);
2) unir a todos los escritores que apoyan la plataforma del poder soviético y aspiran a participar en la construcción socialista en una sola unión de escritores soviéticos con un núcleo comunista en ella;
3) efectuar un cambio análogo en el terreno de las otras ramas del arte;
4) encomendar al Buró de Organización la elaboración de las medidas prácticas para el cumplimiento de esta resolución.

Este decreto, aprobado el 23 de abril de 1932, supuso la culminación de una serie de medidas que habían limitado la independencia de los artistas (por ejemplo, los decretos “Sobre la política del Partido en el ámbito de la literatura artística”, de 1925, y “Sobre la producción de imágenes de carteles”, de 1931). Antes de la aprobación del decreto de 1932, hubo intentos de consolidar a los artistas a través del establecimiento de sociedades que aglutinaban a varios grupos, como Vsekojudózhnik [Vserossiyski Soyuz Kooperativnyj Továrischestv Rabótnikov Izobrazítelnogo Iskusstva, Unión Panrusa de Agrupaciones de Colectivos de Trabajadores de las Artes Visuales] en 1929, FOSJ [Federación de Asociaciones de Artistas Soviéticos] en 1930 y RAPJ [Asociación Rusa de Artistas Proletarios] en 1931 [ver nº 1 de la “Declaración” de Octubre, en la sección documental de este catálogo], pero dichas organizaciones habían conservado cierta independencia de la maquinaria política. El resultado directo del decreto de 1932 fue disolver todos los grupos artísticos oficiales inmediatamente; y, aunque la propuesta Unión de Artistas Soviéticos (es decir, Soyúz Judózhnikov SSSR, SJ-SSSR , Unión de Artistas de la URSS) no se convocó hasta 1957, se organizó un comité especial en 1936 para que se hiciera cargo de todos los asuntos relativos al arte, excepto los relativos a la arquitectura y al cine: Komitét po delám iskusstv pri Sovete minístrov SSSR [Comité de asuntos artísticos adjunto al consejo de ministros de la URSS]; a su vez, el decreto preparó el terreno para una defensa concluyente del realismo socialista en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de la URSS en 1934. Pueden consultarse más detalles en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, pp. 645-51.

J. B.

Publicación original en ruso: *O Perestroike literaturno-judózhestvennyj organizatsi*, panfleto independiente editado por el VKP(b), 23 abril 1932. Recogido en Matsa, Iván et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let*. Moscú; Leningrado, 1933, pp. 644-645 y posteriormente en Gronski, I. M. y V. N. Perelman (comps.), *Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliutsiónnoi* Rossii. Moscú, 1973.

La nota de John Bowlt procede de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp. 288-290 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Desiderio Navarro.

Intervenciones del I Congreso de Escritores Soviéticos de la URSS Fragmentos
1934

D54

Discurso del Secretario del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, A. Zhdánov

Camaradas, en nombre del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) [VKP(b)] y del Consejo de Comisarios del Pueblo [SOVNARKOM, SNK] de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, permítanme transmitir al primer congreso de los escritores soviéticos y, en su persona, a todos los escritores de nuestra Unión Soviética, encabezados por el gran escritor proletario Alexéi Maksímovich Gorki, un caluroso saludo bolchevique (*Grandes aplausos*).

Camaradas, su congreso se reúne cuando ya se han superado las dificultades fundamentales que había ante nosotros en el camino de la construcción socialista, en un momento en que nuestro país ha terminado de sentar las bases de la economía socialista, lo cual está ligado a la victoria de la política de industrialización y construcción de sovjóses y koljóses.

Su congreso se reúne en un período en que, bajo la dirección del Partido Comunista, bajo la genial conducción de nuestro gran líder y maestro, el camarada Stalin (*Grandes aplausos*), en nuestro país ha vencido irrevocable y definitivamente el régimen socialista. Yendo consecutivamente de etapa en etapa, de victoria en victoria, del fuego de la guerra civil al período de reconstrucción y del período de reconstrucción a la reconstrucción socialista de toda la economía del país, nuestro Partido condujo el país a la victoria sobre los elementos capitalistas, desalojándolos de todas las esferas de la economía del país.

[...]

Tenemos en las manos un arma fiel para superar todas las dificultades que hay en nuestro camino. Esa arma es la gran e invencible doctrina de Marx-Engels-Lenin-Stalin, materializada en la vida de nuestro Partido y nuestros soviets.

La gran bandera de Marx-Engels-Lenin-Stalin ha vencido. Precisamente a la victoria de esa bandera debemos que aquí se haya reunido el primer congreso de escritores soviéticos. Si no hubiera tenido lugar esa victoria, no tendría lugar su congreso. Un congreso como este no lo puede reunir nadie más que nosotros, los bolcheviques (*Aplausos*).

[...]

El camarada Stalin ha llamado a nuestros escritores 'ingenieros de las almas humanas'. ¿Qué significa eso? ¿Qué obligaciones les impone a ustedes ese título?

Eso significa, en primer lugar, conocer la vida, para saber representarla verazmente en las obras artísticas, no escolásticamente, no de una manera muerta, no simplemente como "realidad objetiva", sino en su desarrollo revolucionario.

Al hacerlo, la veracidad y el carácter históricamente concreto de la representación artística deben combinarse con la tarea de la transformación y educación ideológica de la gente trabajadora en el espíritu del socialismo. Ese método de literatura artística y de crítica literaria es lo que llamamos método del realismo socialista.

[...]

Ser ingeniero de almas humanas significa pisar con firmeza sobre el terreno de la vida real. Y eso, a su vez, significa una ruptura con el romanticismo de viejo cuño, con el romanticismo que representaba una vida inexistente y a héroes inexistentes, trasladando al lector de las contradicciones y opresiones de la vida a un mundo de lo irrealizable, a un mundo de utopías. A nuestra literatura, que se asienta sobre una firme base materialista, no puede serle ajeno lo romántico, pero lo romántico de nuevo cuño, lo romántico revolucionario. Decimos que el realismo socialista es el método fundamental de la literatura artística y la crítica literaria soviéticas, y eso presupone que el romanticismo revolucionario debe entrar en la creación literaria como una parte constitutiva, porque toda la vida de nuestro Partido, toda la vida de la clase obrera y su lucha consisten en una combinación del más severo, del más sensato trabajo práctico con un supremo heroísmo y grandiosas perspectivas. Nuestro Partido siempre ha sido fuerte por el hecho de que unió y une una especial diligencia y espíritu práctico a una amplia perspectiva, con una constante aspiración de avanzar, con la lucha por la construcción de la sociedad comunista. La literatura soviética debe saber mostrar a nuestros héroes, debe saber echar una ojeada a nuestro mañana. Eso no será una utopía, porque nuestro mañana se prepara ya hoy mediante un trabajo consciente planificado.

[...]

¡Creen obras de elevada maestría, de alto contenido ideológico y artístico!

¡Sean activísimos organizadores de la transformación de la conciencia de las gentes en el espíritu del socialismo!

¡Estén en las posiciones de avanzada de los combatientes por la sociedad socialista sin clases! (*Grandes aplausos*).

Discurso de A. M. Gorki

Todos nosotros —literatos, obreros de las fábricas, koljosianos— todavía seguimos trabajando mal y ni siquiera podemos asimilar plenamente todo lo creado por nosotros y para nosotros. Nuestra masa trabajadora todavía no entiende bien que trabaja sólo para sí, para su propio provecho. Esa conciencia arde débilmente por doquier; sin embargo, todavía no se ha inflamado como un fuego poderoso y alegre. Pero nada puede inflamarse antes de alcanzar determinada temperatura, y nunca nadie supo elevar tan espléndidamente la temperatura de la energía laboral como sabe hacerlo el Partido, organizado por el genio de Vladímir Lenin, y el líder actual de ese Partido.

Como héroe fundamental de nuestros libros debemos escoger el trabajo, es decir, al hombre organizado por los procesos del trabajo, que en nuestro país está armado de todo el poder de la técnica contemporánea; al hombre que, a su vez, hace el trabajo más fácil, productivo, elevándolo al nivel de arte. Debemos aprender a entender el trabajo como creación. Creación es un concepto que nosotros, los literatos, utilizamos demasiado a menudo, es poco probable que teniendo derecho a ello. Creación es el grado de tensión del trabajo de la memoria, por el que esta, veloz, extrae de la reserva de conocimientos e impresiones los hechos, cuadros y detalles más prominentes y característicos, y los introduce en las palabras más precisas, vivas, comprensibles para todos. Nuestra literatura joven no puede jactarse de esa cualidad. La reserva de impresiones, el volumen de conocimientos de nuestros literatos, no es grande, y no se percibe una especial preocupación por ampliarlos y profundizar en ellos.

Discurso de I. Grabar

Camaradas, nosotros, los trabajadores de las artes plásticas, hemos venido aquí para, en nombre de todo el ejército del frente de la plástica, transmitir al congreso nuestro caluroso saludo proletario (*Grandes aplausos*).

Camaradas, no hay dominios más cercanos entre sí que la literatura soviética y las artes plásticas soviéticas. Camaradas escritores, ustedes representan la vida tal como la ven, la entienden y la sienten, y así la representamos nosotros. Ustedes utilizan el método del realismo socialista, y también nosotros utilizamos ese método, el más probado y el mejor de los métodos existentes.

No necesito recordarles que somos no sólo ilustradores de sus libros, sino también sus compañeros de lucha. Nosotros, junto con ustedes, batimos, estamos batiendo y batiremos a nuestro común enemigo de clase (*Aplausos*). Nosotros y ustedes tenemos la misma aspiración de clase. Tenemos un pasado común, un presente común y un futuro común.

En el pasado lejano no vale la pena detenerse. Es bastante triste. No había entonces esta concentración en el objetivo socialista que apareció sólo con la revolución, que es la única que eleva a verdaderas hazañas.

Pero incluso en el pasado no lejano, ya en los primeros años de la revolución, no todo se arregló de golpe. Nuestras filas eran exiguas. Lenta, pero fielmente, comenzaron a engrosarse a medida que empezaron a verse éxitos decisivos en el frente de la construcción socialista, y, al aumentar paulatinamente, esas filas cobraron una fuerza imponente.

Camaradas escritores, nosotros y ustedes tenemos una fecha memorable común: es la fecha del 23 de abril de 1932, el día en que se reconoció el hecho de nuestra inclusión en la gran construcción erigida por nuestro Partido, el hecho de nuestra inclusión sin reservas en ella. Con ello el Partido nos ha dispensado una elevada confianza y un alto honor.

Camaradas, hasta ahora todavía no hemos sido plenamente dignos de esa confianza y ese honor, pero hemos venido aquí para hacer el solemne juramento de que nos haremos dignos de esa confianza y ese honor en el futuro más cercano.

Camaradas, hemos escuchado atentamente todo lo que ha ocurrido entre estas paredes durante las últimas semanas. Hemos escuchado cómo muchos de ustedes decían que este congreso les había enseñado mucho. Camaradas, este congreso también a nosotros nos ha enseñado mucho. Esperamos utilizar su experiencia y sus ideas expresadas aquí en nuestro congreso, que se celebrará en un futuro no lejano: en el congreso de los trabajadores de las artes plásticas (*Aplausos*).

Pero ahora permítanme decirles que su congreso ya ahora ha redoblado nuestra fe en la cercanía de la victoria definitiva del socialismo; que este congreso ha triplicado nuestra fe y nuestra voluntad de entregar nuestro lápiz, nuestro cincel, al gran creador del socialismo y de la sociedad sin clases: al poderoso partido de Lenin y a su líder, el camarada Stalin (*Aplausos*).

Camaradas, en señal de esa voluntad nuestra, permítanme regalarle al congreso un retrato de nuestro líder, obra de uno de los representantes de la juventud artística, el camarada Malkov (*Aplausos prolongados*).

La Unión de Escritores Soviéticos, fundada en 1932, organizó su primer congreso en Moscú del 17 de agosto al 2 de septiembre de 1934. El acta se publicó como *Pérvyi Vsesoyúznyi syezd sovetskij pisátelei 1934. Stenografícheskii otchiót*[1]. Este congreso, bajo la presidencia de Maxím Gorki, desempeñó un papel fundamental en la historia de la cultura soviética, no solo porque constituyó un admirable símbolo de solidaridad (estuvieron presentes casi 600 delegados de casi 50 nacionalidades soviéticas), sino porque también defendía el realismo socialista como el único medio artístico viable para la literatura y el arte soviéticos. A lo largo de la década de 1920, las ideas del realismo, y más específicamente del realismo heroico, habían sido defendidas por los dirigentes del Partido así como por un número de escritores y artistas soviéticos (estos últimos especialmente en el contexto de la AJRR. A pesar de que el término "realismo socialista" fue acuñado en la primavera de 1932, la imprecisión de su significado era patente, tal y como, por ejemplo, señaló Lunacharski: "El realismo socialista posee un programa extenso; abarca muchos métodos distintos —los que ya poseemos y los que seguimos adquiriendo"[2]. El congreso de 1934, en particular en las personas de Gorki y Andréi Zhdánov, trataba de explicar el concepto de realismo socialista y de potenciar principios como la tipicidad, el optimismo, el "romanticismo revolucionario", la "realidad en su desarrollo revolucionario", como principios fundamentales para entender la nueva doctrina. De hecho, en literatura, Gorki era considerado el fundador del realismo socialista, puesto que estas cualidades se identificaban con gran parte de su obra, en particular con sus obras de teatro y su famosa novela *Mat* [La madre] (1906). En el ámbito de las artes plásticas no había ningún precursor de la talla de Gorki, a pesar de que el potentísimo movimiento realista de la segunda mitad del siglo XIX proporcionó una base tradicional sólida, y los realistas posteriores como Abram Arjípov y Nikolái Kasatkin actuaron como vínculos vitales entre los períodos anterior y posterior a la Revolución. Aunque, por supuesto, el congreso estaba dedicado especialmente a la literatura, sus principios generales se podían aplicar a todas las artes soviéticas, en especial a las artes plásticas. Ígor Grabar, en su día miembro secundario de la revista *Mundo del Arte* y nunca un artista radical, lo dejó patente en su discurso; no solo aceptó la jurisdicción del Partido en asuntos artísticos, sino que su calificación del "pasado lejano" como "funesto" se hacía eco de la condena que hacía Gorki del período de 1907-17 como la "década más deplorable y vergonzosa de la historia de la *intelligentsia* rusa"[3]. Grabar, que ya era un Trabajador Artístico Honorífico y famoso por sus diversos cuadros de Lenin, fue el único artista profesional que intervino en el congreso. Sin embargo, algunos de los oradores literarios habían estado en contacto con las fuerzas más progresistas del arte ruso y soviético. Por ejemplo, Víktor Shklovski y Serguéi Tretyakov, anteriormente vinculados a *Lef* y a los constructivistas, intervinieron considerablemente en el congreso, a pesar de que Shklovski rápidamente criticó sus antiguas tendencias artísticas: "nosotros, antiguos miembros de *Lef*, tomamos lo provechoso de la vida creyendo que era estético; nosotros los constructivistas creamos una construcción que demostró ser no constructiva… "[4]. Artistas de la talla de Filónov, Malévich y Tatlin, por supuesto no estuvieron presentes en el congreso. Lo que se hizo incuestionable era hasta qué punto la política artística de la Unión Soviética dependía de la maquinaria política, un hecho expresado explícita y implícitamente en uno de los discursos inaugurales de Andréi Zhdánov, por entonces secretario del Partido Comunista de la URSS. A pesar de que el propio Stalin no intervino en el congreso, todos los discursos estaban sembrados de numerosas referencias a su liderazgo, y las referencias oficiales a Stalin y al mariscal Voroshílov que clausuraron el congreso indicaban el poder que ya ejercía la jerarquía gubernamental en los ámbitos del arte y la literatura. El efecto que tuvo el congreso en la evolución del arte soviético fue decisivo. La ratificación del realismo socialista como el único estilo artístico aceptable en una sociedad socialista y, por consiguiente, como estilo internacional, junto a los varios decretos ulteriores que trataban de abolir el "formalismo" en las artes, derivó de forma inmediata en una aplicación exclusiva en la URSS; y a pesar de que esto derivó, a su vez, en una estandarización de la forma y el contenido, no cabe duda de que los retratos de las celebridades oficiales, los paisajes agrícolas colectivos e industriales, las escenas del Ejército Rojo y la Marina enseguida penetraron y alcanzaron una popularidad perdurable entre las masas. A veces se establece un paralelismo entre el realismo socialista soviético y el realismo social americano de las décadas de 1930 y 1940. Aunque hay similitudes en el método, debería recordarse que, por ejemplo, las escenas urbanas de Philip Evergood o Louis Lozowick eran mucho más "reales" que las de sus homólogos soviéticos, es decir, trataban una escena determinada en un momento determinado y no con una realidad potencial, con lo que Zhdánov llamó "romanticismo revolucionario". Fue precisamente esta cualidad la que infirió cierto vigor e imaginación a la obra soviética de la década de 1930, evidente, por ejemplo, en la escenas de fábricas en construcción, de recolección, de astilleros, es decir, escenas optimistas que contenían un "atisbo del mañana" (Zhdánov). Desafortunadamente, el período de posguerra ha sido testigo de una adulteración de los principios socialistas originales —el romanticismo revolucionario a menudo ha sido reemplazado por el sentimentalismo, el optimismo por una fantasía manifiesta—y pocas obras modernas que emplearon este lenguaje siguen manteniendo la intensidad y la firmeza de la obra realista socialista inicial.

En el congreso tuvieron lugar 26 sesiones distintas dedicadas a varias áreas de interés, y hubo por lo menos 300 intervenciones habladas. Entre los oradores soviéticos figuraban muchos nombres famosos, como Isaak Babel, Demián Bednyi, Kornéi Chukovsky, Ilyá Erenburg, Konstantín Fedin, Fiódor Gladkov, Vera Ínber, Borís Pasternak, Marietta Shaginyán y Aleksandr Taírov. Asimismo, hubo 41 participantes no soviéticos, entre los que se encontraban Louis Aragon, Robert Gessner, André Malraux, Klaus Mann, Karl Radek, Ernst Toller y Amabel Williams-Ellis.

Los textos completos de las piezas anteriores se publicaron en la colección de informes, discursos y resoluciones titulada *Pérvyi Vsesoyúznyi syezd sovetskij pisátelei 1934. Stenografícheskii otchiót*, y las traducciones corresponden a las pp. 2-5, 13-14, 545-46 y 716 respectivamente. Hay una versión del acta en traducción inglesa, *Problems of Soviet Literature*. Nueva York, 1935; a pesar de estar muy resumido, contiene los textos completos de los discursos de Zhdánov y Gorki, así como los de Karl Radek ,"La literatura mundial contemporánea y las tareas del arte proletario" y Nikolái Bujárin "La poesía, la poética y los problemas de la poesía en la URSS"[5].

J. B.

---

1. Primer Congreso de escritores soviéticos de la URSS, 1934. Informe taquigráfico (ed. de I. Luppol, M. Rozental and S. Tretyakov. Moscú, noviembre 1934; version en inglés en Andréi Zhdánov, *Problems of Soviet Literature. Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress* (ed. de H. G. Scott). Nueva York: International Publishers, 1935.
2. De "Sotsialisticheskii realizm", en A. Lunacharski, *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh* (ed. de I. Anisimov et al.). Moscú, 1963-67, vol. 8, p. 501.
3. Primer Congreso de escritores soviéticos de la URSS, 1934. Informe taquigráfico, cit., p. 12.
4. Ibíd., p. 155.
5. Para detalles adicionales sobre el clima artístico general de la década de 1930, incluidos algunos comentarios sobre el congreso, cf. John E. Bowlt, "The Virtues of Soviet Realism", *Art in America*, vol. 60 nº 6 (Nueva York, noviembre 1972), pp. 100-7; Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*. Nueva York: Oxford University, 1964; L. Zínguer y M. Orlova (eds.), "Iskusstvo naródov SSSR ot Velikoi Oktiábrskoi Revoliútsii do 1941 g" en *Istóriya iskusstv naródov SSSR*. Moscú, 1972, vol. 7; N. Leizerov. "V póiskaj i borbé," *Iz istórii estetícheskij vozzreni i estetícheskogo vospitániya v sovetskoi Rossii*. Moscú, 1971; O. Sopotsinski et al. *Stanovléniye sotsialistíchesko-go realizma v sovetskom izobrazítelnom iskusstve*. Moscú, 1960.

Publicación original en ruso: *Pérvyi Vsesoyúznyi syezd sovetskij pisátelei 1934. Stenografícheskii otchiót* (ed. de Iván Luppol et al.). Moscú, noviembre 1934, pp. 2-5, 13-14, 545-6, 716.

La nota de John Bowlt procede de Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl., pp. 290-292 (Traducción del inglés de Paloma Farré).

Traducción del texto original ruso de Desiderio Navarro.

Debate de la Comisión Artística de la Cooperativa Panrusa de Artistas *Vsekojudózhnik* sobre el cuadro *Lo viejo y lo nuevo* de Solomón Nikrítin
10 abril 1935

D55

En la sesión de la Comisión Artística de la Cooperativa Panrusa de Artistas (Vsekojudózhnik) del 10 de abril de 1935 se debatió sobre el cuadro *Lo viejo y lo nuevo* de Solomón Nikrítin.

Todos los participantes en el debate, a excepción del crítico Osip Beskin, eran también pintores. Presidía la sesión Yuvenál Slavinski, director de Vsekojudózhnik.

El artista fue invitado a intervenir en la disputa en torno a su obra. Cito a continuación el texto de la discusión[1]:

Nikrítin: El cuadro se titula *Lo viejo y lo nuevo*. Es un retrato de grupo. Por favor, permítanme leer en voz alta las explicaciones adicionales que tengo que ofrecer. (*Lee*). Quisiera comentarles cómo surgió este cuadro y el modo en que trabajé en él.
Todas las figuras y la situación están basadas en la observación personal, en sujetos que he visto. Al anciano lo pinté en el Mercado Yaroslav. El chico y la chica son amigos míos, trabajadores en la construcción del Metro. La Venus es conocida. Capté y observé esa situación en festejos populares, en las montañas Lenin, en el Parque de Cultura y Ocio, en las zonas de construcción del Metro y en las estaciones de Moscú. Lo que he pintado aquí son unos hechos, una realidad y una verdad. La postura de cada figura se pintó en base al boceto de una persona determinada, captada en el momento de una situación real, concreta. Así, por ejemplo, dibujé la figura de la chica en Vozdvízhenka[2]. Estaba de pie en lo alto de un montón de arena, exactamente en la postura en la que aparece en el cuadro. Estaba dirigiendo los cajones de arena… Estos son los hechos; en este caso, mi inventiva no ha añadido nada, no ha exagerado nada, no ha suavizado nada, no ha simbolizado nada: todo esto lo vi con mis propios ojos, y así era, de modo que todas las figuras del cuadro tienen un origen: el chico, la chica, el anciano, la Venus, el cielo tormentoso y la tierra. Deseaba captar la situación histórica de su mutua interpelación tal y como la vi, y por eso lo he denominado retrato de grupo, un retrato histórico… El grupo al completo está cohesionado por la uniformidad del paisaje y por la relación con su entorno.
Es el mundo de lo viejo y lo nuevo visto desde dentro. Lo viejo no está captado a través de sus rasgos externos, sino por medio de su más íntima y profunda idea de desunión ético-social, de desapego del mundo. Y así, lo viejo resultó ser pequeño, desvalido, simple y tedioso… De este modo, en mi interior crecieron la Venus y el anciano, frente a los cuales se ha situado la nueva Venus, tal y como aparece reproducida aquí, y el joven lleno de determinación, energía, disciplina e intuición general.
Esto en cuanto a la descripción del llamado aspecto "literario". Un comentario más acerca de la pintura. Quise y tuve que partir de las características pictóricas de las personas. El conflicto del tema lo he resuelto mediante un conflicto de estilo pictórico.
Este es mi cuadro *Lo viejo y lo nuevo*. Estos son algunos dibujos y estudios de la etapa en que dibujé los bocetos preliminares. No tengo nada más que añadir.

Slavinski: ¿Alguna pregunta al artista?

Lejt: ¿Cree que es un cuadro realista? En ese caso, explique la figura del joven. ¿Qué está haciendo y sobre qué se apoya? ¿Ese movimiento está justificado o hay otros principios que hacen factible esa postura?

Nikrítin: Entiendo la realidad de mi composición y creo que es objetiva. Ese joven...

Lejt: ¡El joven está cayendo, en mi opinión!

Nikrítin: Ese joven y sus camaradas me visitaban a menudo. Y en una ocasión, en el transcurso de una larga e interesante conversación, se giró con rapidez y empezó a buscar una ciudad en el globo terráqueo. Sentí que en ese gesto radicaba la expresión auténtica del carácter de la juventud contemporánea. Así es cómo nació la figura del joven. Quise que "volara". No quise que estuviera quieto, sino totalmente en movimiento.

Deineka: ¿Por qué está la esfera en una posición tan extraña?

Nikrítin: Me han planteado muchas preguntas acerca de esa esfera. [...] Debo admitir sin reservas que no me había parado a pensarlo. No había imaginado que surgirían estas asociaciones de índole erótica. Las impresiones recogidas cuando el cuadro se expuso en mi sala demuestran que, ciertamente, no todo el mundo hizo esta asociación de ideas. Desde el punto de vista de la composición, la esfera se ha colocado ahí en función de su vínculo con la figura. Era importante, en mi opinión, dar a la figura un punto de arranque para ensalzar su dinámica, el movimiento que se inicia en una esquina y que envuelve el cuadro entero. Después de todo, estas dos figuras ocupan en el cuadro la posición central dominante y, de forma espontánea, la esfera y las manos acabaron y no en otro lugar.

Bogorodski: Cuando pintaba el cuadro ¿pensaba en la gente a la que iba dirigido, la que contemplaría su obra?

Nikrítin: Debo decir que no sólo pensé en esa gente, sino que decidí su aspecto actual junto con los camaradas a los que pinté. Únicamente después de estas reflexiones emprendí el trabajo con convicción. Fedya (*a Bogorodski*), estoy convencido de que llegará el día en que resultará muy fácil contemplar este cuadro, si es que aún no ha llegado. Como prueba de ello debo citar el hecho de que a los camaradas a los que mostré el cuadro, compartían mi opinión. Les pareció que la edad, así como la juventud, originan una mezcla de pensamientos muy interesante. Creo que estas ideas llegarán a la gran mayoría de los espectadores.

Grigóriev: Camaradas, no perderé el tiempo con este asunto. Si el artista dice que es una representación de nuestra época, entonces creo que es una difamación. Cuando yo era estudiante, teníamos un compañero que se llamaba Sávichev. A veces urdía algo completamente ininteligible y lo describía en broma como "Siete Tumbas o un Ojo Problemático". Considero que el cuadro aquí presente es "Siete Tumbas o un Ojo Problemático".

A. Guerásimov: Mientras el artista hablaba del cuadro, me han quedado claras dos cosas. La primera ha sido que, a juzgar por el tono de su discurso y el aspecto del cuadro, el pintor es un mártir de su obra, alguien que deseaba crear algo con toda el alma. He sentido verdadera lástima por él, porque en esta ocasión el resultado de un proceso tan lacerante no merece siquiera que se le preste atención. Pero después, cuando ha seguido hablando, he resuelto otra cosa. Este tipo de artista fue muy común en otra época. Es una de esas personas que quieren hablar a toda costa sobre ellas mismas. ¡Tenemos que creerle cuando dice que no había pensado, ni por un instante, que nadie le preguntaría por la esfera! Imagínense, todos los camaradas que le visitaron eran unos inocentes angelitos, ninguno de ellos tenía más de cinco años... Se trata de un artista indeseable. [...] En mi opinión, el cuadro debería retirarse. No se deberían oír más discusiones sobre él. ¡Miren este dibujo de la cabeza del joven! Están ante un gladiador que es una mala copia de un modelo antiguo...

Sokolov-Skalyá: Cuando Nikrítin estaba hablando, ciertamente daba la impresión de ser sincero, de que está sufriendo por amor al arte. ¡Qué hombre tan peculiar! ¡Y qué individualista tan tremebundo! Camaradas, a veces leemos catálogos de exposiciones extranjeras, especialmente de Italia; allí hay cosas como esta. No creo que el cuadro se concibiera con dedicación y esfuerzo, como debería ser la obra de un verdadero artista. La veo como una obra ecléctica que procede de otras fuentes, concretamente de los eclécticos Fascistas italianos.
Respecto a la esfera, tal vez alguien recordará el comportamiento del Camarada Nikrítin hace aproximadamente tres años, cuando sacó una simple esfera de su bolsillo y aseguró que en esa esfera residía el arte, que era el centro del universo, que lo reflejaba todo, lo absorbía todo en su interior y que, de la misma forma, el artista tenía que ser una esfera que absorbiera el mundo en su interior. Y de entre todas las cosas, Nikrítin sitúa el "centro del mundo" en esa particular postura ante la chica que está construyendo el Metro...

Beskin: He tenido la oportunidad de contemplar muchísimos cuadros, no con con el mismo tema, pero del mismo tipo. [...]
Se trata de un cuadro erótico, profundamente patológico... Observen la composición general. ¿Por qué nuestra atención se detiene en la esfera? Es la forma de expresión más vulgar que existe. ¡Sólo hay que observar el modo en que el trabajador del Metro insta a la Venus y el tratamiento moderno de la mano! Aquí, cada detalle, incluso la ropa de trabajo de la trabajadora del Metro, tiene un tratamiento erótico. Nadie me convencerá de que el problema se limita a una esfera. Observen a este "joven de nuestro país". Ofende. No es más que fisiología. Hay un eros en el que hay tensión y salud. Este eros, sin embargo, se revuelca en la suciedad y necesita al anciano... Tengo la impresión de que un hombre que llega a tal extremo debe sentirse solo en la época actual. ¡Qué horrible pesadilla! Algo así únicamente lo puede resistir un ser solitario que no comprende al joven actual, que no percibe nada en absoluto, y que sólo vive para sus propias ideas. Si aquí tuviéramos que votar por lo viejo o lo nuevo, me decidiría por lo viejo, por la Venus, si fuera necesario. Ella es de carne y hueso, y es genuina y saludable... Este cuadro no sólo debería ser rechazado; deberíamos protestar en su contra. Después de contemplar una obra así, uno siente horror por estar vivo durante un mes, a pesar del regocijo de nuestras vidas. (*Aplausos*)

Mashkóvtsev: Creo que no deberíamos hablar únicamente de esta creación. Para nosotros, la ayuda mutua es verdaderamente esencial. Por el contrario, deberíamos tratar de influir en el pintor que creó esta obra y hablar más de él, precisamente porque él la defiende.
El camarada Nikrítin me parece más importante que el propio cuadro. Hoy hemos opinado sobre un número considerable de pintores y nos hemos formado una idea clara —a través de sus creaciones— acerca de los propios autores como seres humanos y artistas soviéticos... Podemos descomponer estas producciones, pero el hombre permanece, sus apegos y odios, y sus creencias. Por lo tanto, debemos influir y persuadir.
Imaginen por un momento que esta obra la hubiera pintado un sencillo y verdadero Komsomol [Joven Comunista]. ¿Sería capaz de hacerla? ¿Sería capaz un hombre del Partido y un comunista de crear un cuadro así, y lo haría? No recuerdo que un solo atisbo de esta tendencia se haya producido entre los camaradas del ´Partido, ya que, por mucho temperamento y pasiones que hayan expresado, después de todo, lo que queda es el pensamiento y la voluntad... Sería deseable que los artistas, miembros del Partido, comunistas, marxistas, aquí presentes, hablaran un poco de la enorme trascendencia que posee el mundo de este artista, porque normalmente no hablamos de ello, sino que centramos nuestra atención en el cuadro. En mi opinión, lo que tenemos aquí es una catástrofe... No cabe la menor duda de que el elemento erótico en el socialismo será grandioso por saludable y genuino. Después de todo, no podemos pretender no ser hombres de carne y hueso... Pero este cuadro es tremebundo...

Lejt: Camaradas, tenemos aquí un ejemplo de las obras sobre las que nos había advertido *Pravda*. Hay que desenmascarar esta obra como inadmisible. Si el artista fuera un inculto podríamos pensar que se había convertido en alguien tan introvertido que podría haber pintado este cuadro fuera del mundo. Sin embargo, lee mucho: desafortunadamente no lo que debe... Lo que contemplamos aquí es una calumnia... Es un ataque a la conciencia de clase, hostil al poder soviético. El cuadro debe retirarse y se deben adoptar las medidas organizativas apropiadas.

Bubnova: No me inquieta el cuadro, que se puede destruir. Lo tremendo es que los trabajadores del Metro, sus amigos, han estado bajo su influencia. A ellos les gusta el cuadro...
Slavinski: ¿El autor desea añadir algo?

Nikrítin: Si el jurado está dispuesto a escuchar.

Schiókotov : Discúlpeme, desearía preguntar si ha comprendido la impresión que ha causado su cuadro. Ni una sola voz se ha alzado en su favor, nadie que desee suavizar el veredicto. ¿Siente algún respeto por la actitud que ha manifestado esta numerosa asamblea de notables líderes de nuestra profesión de pintores?...

Nikrítin: Nikolái Mijáilovich ha hecho una observación muy oportuna. Sólo pretendía replicar en este sentido.
Estoy consternado por la invectiva (no se me ocurre otro modo de describirlo) que he oído de labios de Olga Nikoláyevna [Bubnova] y de Frídrij Kárlovich. En mi opinión son arrebatos irresponsables, atroces. Así me siento, y en la medida en que se me permita pronunciarme, así lo expreso. ¿Cómo me tomo estas críticas? Igual que la valoración del resto de creaciones que se han mostrado aquí. Tengo la impresión, y lo digo con franqueza y honestidad, de que todo lo mostrado aquí hoy y por última vez no tiene relación alguna con la pintura soviética. Estas obras siguen la línea de la mínima resistencia intelectual. (Confieso lo que pienso; tal vez hoy sea el último día que hable.)
Lo que busco es crear un gran estilo socialista, versátil, filosófico. Estoy convencido que voy por buen camino. El tiempo nos juzgará. Creo que dentro de tan sólo dos o tres años, los hombres hablarán de otro modo y reclamarán cosas muy complicadas, en verdad realistas y contemporáneas, y no fotografías como las que evaluaron ayer.

Slavinski: ¿Está de acuerdo en que el cuadro sea rechazado? Lo manifestado aquí por todos los miembros de la comisión debe considerarse la opinión de nuestro público artístico. Me gustaría expresar mi más profundo pesar de que estos criterios no hayan penetrado en la conciencia del testarudo pintor.

He intentado reproducir con la mayor fidelidad posible el contenido original de esta cinta, y sólo he omitido las repeticiones. Me pareció que debía presentar aquí con todo detalle está escena intensamente dramática, ya que la considero extraordinariamente ilustrativa de la falta de imparcialidad política con la que el arte es juzgado hoy en la URSS.

---

1. Lo que sigue es el resumen del debate que tuvo lugar en la sesión de la Comisión Artística de la Cooperativa Panrusa de Artistas (Vsekojudózhnik) del 10 de abril de 1935 sobre el cuadro *Lo viejo y lo nuevo* de Solomón Nikrítin. A inicios de los años 20 Nikrítin formaba parte del grupo Metod (Proyeccionistas), y desde 1931 era miembro de la IZOBRIGADA (Brigada de Artistas) [N. de Gassner/Gillen].
2. Nombre de una calle de Moscú [N. del Ed.].

Publicado originalmente en inglés: London, Kurt, “The Beaux-Arts”, en *The Seven Soviet Arts*. Londres: Faber and Faber, 1937, ed. rev.; reimpr: Westport, CT: Greenwood Press, 1988, pp. 223-230. Traducción del texto inglés de Paloma Farré.

Para la traducción alemana cf. Gassner, Hubertus y Eckhardt Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Colonia: DuMont, 1979, pp. 508-512, texto del que procede la anotación (Traducción del alemán de Elena Sánchez Vigil).

II.
Textos de Aleksandr Deineka, 1918-1964

El arte de nuestros días
1918

D56

Libremente y sobre lo libre queremos hablar hoy, en el día de la Unión de Trabajadores del Arte, en el día de la fiesta del arte. Vistamos entonces nuestras almas con galas festivas y pasemos este día alegre y agradablemente. No vamos a renegar hoy, ni tampoco a reírnos malévolamente de esos viejecitos con togas deshilachadas que de manera pomposa se hacen llamar "profesores". Tendámosles mentalmente, pues, nuestra mano y apretemos con fuerza las suyas, pues estos viejos y pesados sueños son las mortecinas páginas de los libros del pasado. Mejor, olvidemos eso. A nosotros, que tenemos nuestros pensamientos en los días futuros, no nos resultan espantosos esos sueños tan pesados. Porque somos jóvenes, como la primavera, como nuestra libertad. Ahora, somos libres en el arte, libres no sólo en el exterior, de forma aparente, sin las protestas torcidas de los días pasados, cuando, con las caras maquilladas y las muecas de un payaso, gozábamos interiormente de los males del arte. No, ahora vemos la libertad, es nuestra y por eso creo profundamente en el gran arte de nuestros días. El hermoso arte de la contemporaneidad: es lo más juvenil, limpio y hermoso que personificamos en él.

¿Quién se queda al margen de nuestros días? ¿Quién los vive con indiferencia? Los brillantes avances, los saltos titánicos del proletariado son como el sol: ¡cómo nos gustaría dibujar miles de piedras preciosas multicolores y tallar en ellas esta lucha heroica de las masas proletarias! ¡Qué triste parecía el artista en aquellos días grises y prosaicos de la vida! ¿Cómo pudo él encarnar y representar a nuestro pueblo? Y hablo de pueblo, pues el artista es sólo un miembro más de ese pueblo. ¡Y qué orgullosos de su propio pueblo deben sentirse los artistas de nuestros días al realizar su gran trabajo creativo! ¡Cómo nos gustaría hablar en términos luminosos del arte, de la belleza, de esa faceta de nuestra vida, cuando paseamos en sueños nuestra mirada por las líneas y colores bajo el ruido sordo de nuestro trabajo creativo, bajo el zumbido y los silbidos de las máquinas!

El colectivo artístico debe hablar límpida e infantilmente, con colores, de sí mismos y plasmar sus sentimientos en los templos de la modernidad. Nuestros pensamientos deben ser claros, claros y hermosos. Deben ser brillantes y alegres, deslumbrantes de sol, como la libertad. ¡Que no encuentren mezquindad en ellos como en esa fotografía de la vida, gris y repelente, como una eterna rumia! ¡Da igual que, vistos así, de manera superficial, se muestren insolentes, parezcan inacabados o resulten incomprensibles! ¡Que los gritos de las canciones, los colores y las líneas se alcen libremente desde el pincel y que a los pequeño-burgueses obtusos les parezcan absurdos! ¿Acaso están dotados para advertir ese baile festivo de colores que sale del pincel, esa esbelta retahíla de líneas que hablan de la belleza de las fábricas, del trabajo y la creación colectiva? Los cuadros de esta contemporaneidad son como un sueño, un claro y brillante sueño infantil, que no tiene cabida en el marco de la realidad Son cuentos, cuentos del proletariado que crea su propia vida resplandeciente. Contemplen con mirada penetrante el alma de esos cuadros y verán con qué claridad, con qué fuerza se representa en ellos todo lo que crea el proletariado. Hemos amado nuestros días y nuestro arte. Se trata de nuestra vida y del gran, poderoso y creativo comienzo de nuestro pueblo creador. [ ]

Tenemos ante nosotros un enorme trabajo. Amistosamente, codo con codo, nos ponemos a la tarea y comenzamos a tejer el gran e invisible tapiz de nuestras obras sobre el fondo rojo de nuestros días. Grande, sonoro y brillante como el Sol y rojo como el vivo emblema de la lucha revolucionaria.

¡Gloria a los creadores del pasado, a aquellos artistas que, como etapas brillantes de aquel camino largo y gris del arte burgués, nos regalaron grandes ejemplares de belleza! ¡Gloria a esos profetas que, viviendo en un entorno gris y superficial, supieron vislumbrar los sueños diamantinos del futuro! No caerán en el olvido y nosotros avivaremos su fe aún con más resplandor con la luz única, enorme y resplandeciente de la libertad. Su fe es la nuestra. Olvidemos ese pasado gris y sirvamos gozosos a nuestro Arte, pues ¿qué puede ser más resplandeciente que la libertad y el arte libre?

Publicación original en ruso: Deineka, Aleksandr, "Iskusstvo náshij dniey", *Nash dien* (19 agosto 1918), p. 12.
Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Sobre la cuestión del arte monumental
1934

D57

En las primeras etapas de la construcción prácticamente no había que preocuparse por que la luz, la textura y la imagen tuvieran su sitio en la arquitectura. Los objetivos de la revolución cultural han obligado a los arquitectos a utilizar las imágenes como un elemento arquitectónico más. Pero se trata de un fenómeno muy reciente, de ahí que la pintura monumental soviética aún no ha podido desarrollar todas sus posibilidades. Con la excepción de los trabajos de Favorski y Bruni (Museo de Protección de la Maternidad y la Infancia) y los de un equipo aún joven (el club "Proletario"), prácticamente no existen frescos o pinturas murales soviéticas. Incluso aquellas que existen lucen la etiqueta de la casualidad, de la carencia de práctica previa. Así, en los frescos realizados por el Club Proletario es perfectamente visible el conflicto entre los elementos figurativos utilizados y la arquitectura circundante, y, por su parte, los frescos de Favorski-Bruni están en lugares absolutamente "casuales".

Es cierto que han existido intentos previos en la elaboración de paneles, circunscritos a una obra arquitectónica concreta. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a la decoración de la cocina de la fábrica del barrio de Filí, llevada a cabo por un equipo bajo mi dirección, aunque hay que señalar que los paneles fueron realizados una vez acabada la construcción y sin la participación del arquitecto como un miembro más del equipo de decoración.

La principal conclusión que se extrae al estudiar los frescos del Renacimiento y de la pintura mural religiosa rusa es la enorme adecuación orgánica de sus imágenes a la arquitectura. En todos los casos se aprecia que la representación plana o volumétrica contribuye a hacer explícito el entramado ideológico propio de cada obra arquitectónica concreta. Partiendo de esa base, la arquitectura trató, además, de abordar otros objetivos artísticos, que contribuyeran a mostrar la cara ideológica o funcional de la obra arquitectónica.

El pintor ayudaba a ampliar (tanto en profundidad como en altura) las escalas y dimensiones del interior arquitectónico mediante la representación de imágenes u otros elementos figurativos afines a ese tipo de arquitectura. Con ayuda del pintor, el arquitecto podía conseguir, por ejemplo, que, con un adecuado tratamiento de la luz, los edificios resultaran más suntuosos o grandiosos (en el caso de los palacios).

Y si hablamos de la iconografía rusa o de la pintura mural religiosa, resulta evidente que, además de una influencia puramente religiosa, confirmaban también por sí mismas la monumentalidad de la propia arquitectura: por ejemplo, la profundidad del fresco concuerda con el grosor de los muros ¡Y de qué manera tan brillante los logros cromáticos de los frescos de Nóvgorod acentúan la riqueza y sonoridad de su soporte arquitectónico!

Nuestra arquitectura se caracteriza, a lo largo de su historia, por una atracción muy especial hacia la formalización cromática. De ahí que resulte completamente lógico y explicable que nuestra opinión pública muestre un cierto ánimo de protesta contra esos intentos de implantar una especie de racionalismo cromático.

En estos últimos años nuestra arquitectura se encuentra enfrentada a retos muy exigentes. Moscú se está convirtiendo en una especie de modelo de capital proletaria, y todos los edificios que se construyan de planta nueva deben ser particularmente hermosos. Esto ha obligado a los arquitectos a estudiar nuestra herencia cultural y a comprender al fin que nuestra arquitectura tiene en sí misma un origen y una base estética más que significativa. Los arquitectos también han comprobado la necesidad de abordar la cuestión del fresco y la escultura como artes aplicadas a la propia arquitectura. Y, en este sentido, algunos de nuestros grandes arquitectos están dando un ejemplo digno de elogio. Así, por ejemplo, el arquitecto y académico I. A. Fomin está trabajando y experimentando seriamente en su taller sobre la pintura mural; mientras, el académico A. V. Schúsev está decorando con paneles pictóricos el nuevo edificio del Comisariado del Pueblo para la Agricultura, etc. Además existe un grupo concreto de pintores que también se están encarando seriamente con esta cuestión. En una palabra, que el problema de la aplicación de las artes figurativas a la arquitectura se ha convertido en un asunto de máxima actualidad.

El futuro trabajo conjunto del pintor y el arquitecto debe cristalizar y transcurrir de manera orgánica. En cualquier caso, el pintor deberá estar a la altura de los objetivos arquitectónicos de nuestra nueva sociedad, mientras que, durante la formalización del proyecto arquitectónico, el arquitecto deberá tener en cuenta todas las posibilidades de resolver las complejas tareas sociales que competen a la arquitectura y el conjunto de potencialidades que encierra la pintura y la representación de volúmenes escultóricos.

Todo esto, naturalmente, plantea varias condiciones imprescindibles: la primera, que el pintor y el escultor estén familiarizados y tengan conocimientos de arquitectura y, en segundo lugar, que el arquitecto estudie en serio las leyes de la representación bidimensional. Yo, por ejemplo, con bastante frecuencia suelo recabar en mi trabajo los consejos de los arquitectos. El trabajo y las tareas que estamos encarando mis camaradas de equipo y yo nos obligan a mantener un intenso contacto laboral con los talleres o estudios arquitectónicos. Y, durante la elaboración de su proyecto, por variadas consideraciones de carácter social y espacial, el arquitecto también deberá

resolver con el pintor las distintas posibilidades concretas para lograr la solución más efectiva posible a todo el conjunto arquitectónico.

Los frescos, los paneles, la terminación en color y la textura de los muros son elementos artísticos que ofrecen unas enormes posibilidades de trabajo. Yo estoy convencido de que, después de superar algunas dificultades técnicas, nosotros podremos y deberemos aplicar el fresco exterior a nuestra arquitectura. Por ejemplo, hay que dar una aplicación pictórica a las grandes superficies murales en las urbanizaciones obreras, los muros cortafuegos, etc. Los clubs obreros, las bibliotecas y las salas deportivas necesitan que las imágenes pictóricas reflejen por mucho tiempo nuestros logros económicos y culturales. Todas estas nuevas circunstancias plantean a los artistas un reto muy serio: la búsqueda experimental, en el laboratorio, de nuevos materiales para la pintura mural, que sean manejables, flexibles y los más idóneos para las necesidades constructivas de la arquitectura. Un reto que no sólo exige la asimilación técnica del fresco clásico, sino también la búsqueda y obtención de nuevos materiales: piedra coloreada, grafito, mayólica, etc., de manejo más fácil y libre y que den gran confianza tanto al pintor como al arquitecto.

Con la asimilación de las técnicas necesarias para la pintura mural (sobre todo manuales) se abrirán unos enormes horizontes artísticos. Así, por ejemplo, en la preparación formal de nuestras grandes festividades, muchas cuestiones quedarían resueltas total o parcialmente de manera capital. El dinero que ahora gastamos en pintar a pincel un panel de una duración temporal más que limitada podría ser empleado de manera más seria y racional, por ejemplo en la realización de frescos exteriores con un material más estable y consistente. De esta manera también se incrementaría la responsabilidad del artista en la ejecución de su trabajo.

Publicación original en ruso: Deineka, Aleksandr, "K voprosu o monumentalnom iskusstve", *Iskusstvo*, nº 4 (1934), pp. 2-5.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Apunte autobiográfico
(1936)

D58

Nací en 1899, en Kursk. Crecí fuera de la ciudad, en un jardín, en un río, en los huertos. Mi familia nunca pudo ocuparse personalmente de mi educación: mi padre y mi madre se marchaban temprano al trabajo. De mi infancia recuerdo los prados con flores, el río donde comencé a nadar a partir de los tres años y el olor de los manzanos, los caballos y las palomas. Primero ir a la escuela y, después de las clases, otra vez al río, los amigos, las correrías por el jardín, las peleas. La vida en las afueras de la ciudad: gente menestral, directa, con reglas severas de comportamiento. Vagábamos por las aldeas, salíamos a pescar, a cazar. En la ciudad nos peleábamos con los niños de "cuello blanco", con los colegiales señoritos. En la escuela me gustaban las matemáticas, la cerrajería, pintaba. Quería ser ingeniero, pero en casa no había dinero. A los dieciséis años me fui a Járkov, a la Escuela de Arte. Desde ese momento comienzo a llevar una vida independiente. Mi padre era un obrero y no le gustaban demasiado los artistas, así que no me ayudaba económicamente. En aquella joven escuela de Járkov hubo un período de apasionamiento por los "ismos": algo de impresionismo y mucho de simbolismo de provincias, hasta llegar a Chiurliónis. Cancaneamos mucho, de aquí para allá, por esos "ismos". Estoy muy agradecido al profesor Péstrikov por su método de adiestramiento, severo y consecuente, en el dibujo clásico.

En Járkov, en febrero de 1917, con aire festivo desarmaron a los municipales. Las escuelas cerraron sus clases. Comencé a vagar por las ciudades y los poblados. Me familiaricé con la literatura política, los programas del partido, con soldados y oficiales. En esta época, en lo artístico, se escuchaban los últimos ecos de los "ismos" pre-revolucionarios. En 1918 regresé a Kursk. Los trabajos preparativos para celebrar el I Aniversario de la Revolución de Octubre. Mis primeras experiencias en trabajos monumentales. Trabajo en el Departamento de Instrucción Pública [Gubnarobraz] como instructor, recorro las provincias. Los alemanes invaden Ucrania. Se siente el frente demasiado cerca. En Kursk me intereso por las corrientes artísticas de izquierdas de Leningrado. Doy mis primeros pasos en el cubismo, tan sugestivo.

Ofensiva de Denikin. Trabajo en la ROSTA [Agencia Oficial de Telégrafos Rusa] de Kursk, participo en enérgicas campañas de choque tanto en la ciudad como en el frente. En general, 1919-20 fueron años de rabiosa tensión y de carreras en el trabajo. Trabajábamos días enteros y sin apenas celebrar asambleas en este flagelo artístico que alumbró la Asociación Rusa de Artistas Proletarios (AJRR).

En 1920 me desmovilizan del ejército y me mandan comisionado para estudiar en la Facultad de Poligrafía de los VJUTEMAS de Moscú. Aquí me concentro en recoger material de laboratorio para los ensayos de programas. El lío de los programas por un lado y el estudio artístico por otro: estudiábamos a nuestro aire, en la biblioteca, los museos, las exposiciones, en las polémicas artísticas con Mayakovski y Cherepnín. Estudio con V. A. Favorski. A pesar de cierto carácter salvaje de la Facultad durante mi período de aprendizaje, y del frío y el hambre que pasábamos, allí se trabajaba muy en serio sobre la forma y la composición artísticas. Al mismo tiempo trabajábamos en la producción: en las tipografías y en la revista *Bezbózhnik u stanká*[1], donde comencé a trabajar en serio como artista gráfico en prensa.

En el año 1924 organizamos una gran exposición-debate. Los expositores éramos alumnos de los VJUTEMAS, discípulos de una escuela superior revolucionaria. Yo expongo un óleo —*Futból*[2]— y una serie de dibujos publicados en revistas.

En 1925, un grupo de pintores y dibujantes de esta exposición-debate (allí había pintores, decoradores, artistas textiles) creamos la Asociación de Pintores de Caballete (OST), en la que entran algunos pintores de la vieja generación (Altman, Ánnenkov, Shtérenberg. A excepción de Shtérenberg, que presidía la Sociedad, los demás artistas veteranos no llegan a adherirse a la Asociación. La OST era una organización juvenil claramente contrapuesta a la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (AJRR), aunque el aprendizaje y los conocimientos de la práctica artística unían coyunturalmente a muchos pintores de los dos grupos. La AJRR se basaba en la práctica pictórica pre-revolucionaria. Nosotros, la juventud, comenzábamos a pintar sobre tierra virgen. Trabajo para las revistas *Prozhéctor* y *U stanká*[3] y en varios periódicos. Luego viajo a la cuenca del Don y regreso con material. En la primera exposición de la OST presenté trabajos de gran tamaño, *Mineros*, al año siguiente *Construyendo nuevos talleres* (Galería Tretyakov)[4]. En los años 1927-28, *Trabajadoras textiles* (Museo Estatal Ruso)[5], *La defensa de Petrogrado* (Museo Central de las Fuerzas Armadas de la URSS)[6]. En 1928 abandono la OST por discrepancias con sus dirigentes en cuestiones relacionadas con las artes productivas (en la OST se advertía una hipertrofia de la pintura de caballete, del cartel y el dibujo gráfico: su papel era prácticamente nulo). Luego la OST se fraccionó entre productivistas y puristas. Después fundamos el grupo Octubre. En la única exposición del grupo expuse varios carteles gráficos y un lienzo monumental, *Alma*. Continuo trabajando para la prensa. Ilustro *El fuego* de Henri Barbusse[7] y edito una serie de libritos infantiles (*El primero de mayo*[8], *Barullo*[9], *Entre las nubes*[10], "*El desfile del Ejército Rojo*[11], etc.). Realizo una serie de carteles y participo en varias exposiciones de pintura, dibujo y cartelismo en Moscú y en establecimientos artísticos ambulantes por toda la URSS.

También expongo carteles, dibujos y óleos en el extranjero (Alemania, Grecia, Austria, Suecia, Francia, Suiza, Italia y América).

Durante los años 1930-31 trabajo en la Editorial Estatal de Arte (IZOGIZ) como consultor en temas de cartelismo: lo consideraba como un trabajo social[12]. Luego dirigí la Cátedra de Dibujo en el Instituto de Poligrafía. Fue un período triste, penoso, agotado por las innumerables reuniones de trabajo que celebrábamos por cientos de motivos, que absorbían la mayor parte de mi tiempo y me impedían trabajar.

A partir del 23 de abril de 1932 se inició para mí un período de transición, en el sentido de que ya no estaba tan seguro de mí mismo como antes, en el que me dediqué a retocar algunos trabajos ya hechos y a probar, a controlar más mi trabajo.

El viaje que hice al extranjero en 1935, por Francia, Italia y América, me hizo ver que yo era menos "occidentalista" que muchos artistas de la escuela moscovita.

Para terminar añadiré, que el arte es un duro frente de guerra, tanto más duro porque hay que luchar contra sí mismo, pasar de corrido sobre las lecciones y sermones de los críticos profesionales y enfrentarse a las exigencias de cualquier cliente público, que con sus gustos sustituye demandas sanas y racionales por tejemanejes dirigidos al gran público.

Trabajar es un asunto difícil, pero yo nunca entendí el trabajo artístico como algo fácil, porque el bienestar cotidiano, disponer de un cómodo taller y los ejercicios iniciales sobre un lienzo aún no dan derecho al título de "artista".

1. [CAT. 79-80].
2. [CAT. 43].
3. [CAT. 106-107, 78].
4. [CAT. 116].
5. [CAT. 125].
6. [CAT. 131].
7. [CAT. 92].
8. [CAT. 93].
9. [CAT. 97].
10. [CAT. 96].
11. [CAT. 99].
12. [CAT. 113, 152, 155, 159, 165, 191, 205].

Publicación original en ruso: Deineka, Aleksandr, "Avtobiografícheski ócherk" (1936), recogido en V. P. SYSÓYEV, (ed. e introd.), Aleksandr Deineka. Zhiz', iskusstvo, vrémia: literaturno-judózhestvennoye nasledie. Leningrado, 1974, pp. 48-51, e ID., Aleksandr Deineka. Moscú: Izobrazítelnoye iskusstvo, 1989, vol. 2.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Vladímir Vladímirovich
1940

D59

Para ustedes,
que son
personas sanas y diestras,
el poeta
lamió
los salivazos del tísico
con la áspera lengua del cartel.

V. Mayakovski

Por los montones de nieve, con un frío glaciar, vestido con una roñosa zamarra de piel de cordero y unas enormes botas militares, yo, como muchos otros, me pateé Ucrania, y luego la República Soviética Federativa Socialista Rusa (RSFSR) con los versos de *La marcha de la izquierda* de Mayakovski sonando en mis oídos. De memoria, sin ver los modelos, nosotros, aún unos mocosos, hicimos en provincias unos dibujos para las "ventanas de la ROSTA"[1], con pies de texto extraídos del poema de Mayakovski. Casi de manera subconsciente, pero con un gran ardor guerrero, en los años 1919-20, en un trabajo para esa misma publicación, repasamos nuestra experiencia estética, que aunque aún reducida, ya se nos había indigestado un poco. La forma llamativa de los versos, cortos y precisos, exigía idéntico laconismo en las ilustraciones. Fue así como nació una estética completamente nueva.

Esas fueron las primeras influencias de Mayakovski en nuestra formación artística de provincias.

Tan patente era el influjo que Mayakovski ejercía sobre mí que en cierta ocasión, armándome de valor, por primera vez en mi vida me atreví a intervenir desde una tribuna, recitando unos versos suyos ante un auditorio de soldados del Ejército Rojo. De la emoción se me quedó la garganta seca y, aunque a veces perdía la voz, hice de tripas corazón y terminé de recitar la *Marcha izquierdista* bajo una salva de aplausos amistosos. Así fue cómo Mayakovski me obligó a ejercer de orador: hasta tal punto ardían sus versos, impeliendo a ofrecérselos a las masas. La primera vez que vi a Mayakovski fue en Moscú, en la plaza Sverdlov. Alto y delgado, enfundado en un traje bastante ajado, estaba de pie, acodado sobre la valla de un parterre, en esa pose tan típica en él que llegó a hacerse "clásica". Me pareció muy nervioso, serio y concentrado en sí mismo, como un deportista al final de su entrenamiento.

Y aunque luego, durante su intervención, ya me pareció más relajado, con gestos más amplios, mejor vestido, sintiéndose en la tribuna como en casa, yo sigo estando convencido de que su estado interior, a pesar de su tranquila apariencia externa, siempre era así de tenso y nervioso, como aquella primera vez que le vi en 1920. Más de una vez advertí su nerviosismo antes de intervenir en la tribuna. Sólo su enorme voluntad y la fe en la honestidad de su labor le transformaban en una persona fuerte y firme en la tribuna. Muchos años después, en cierta ocasión, cuando yo estaba trabajando sobre la escenografía de una de sus obras teatrales, le mostré desde un balcón del cuarto piso del teatro una variante de iluminación del decorado instalado en el escenario. Le pedí que hiciera lo que yo, que se acercara y que se doblara sobre la barrera. Entonces él me respondió con humildad:

"No, no me voy a acercar a la barrera, porque tengo miedo de las alturas. Sin embargo, cuando vuelo, me olvido de ese temor".

Cuando era necesario, superaba sus debilidades humanas con un ejercicio de voluntad que era, en mi opinión, no sólo una cualidad personal, sino también un espíritu de voluntad de clase, que le exigía esta u otra decisión.

Mis recuerdos sobre los primeros encuentros con Vladímir Vladímirovich están estrechamente asociados a los VJUTEMAS, donde yo fui a estudiar. Él acudía con frecuencia a los Talleres. Al parecer, dos rasgos permanentes suyos fueron el deseo de trabar amistad con la juventud y el interés por las artes figurativas. En los años 20 también él solía pintar con frecuencia.

En esos años, los VJUTEMAS representaban un fenómeno muy particular. Sus clases estaban llenas de jóvenes con ropas casi militares que venían del frente: se bajaban directamente de los vagones de transporte militar para coger el pincel y la arcilla en las aulas. Eran jóvenes sin formación ni tradición artística, claramente opuestos a lo académico y a la pintura del viejo estilo. Gente con experiencia, moderna en su forma de pensar y muy atraídos por el estudio de las artes. A pesar del frío y la deficiente alimentación, formaban un auditorio muy vivo, amante de la vida y tenaz en su deseo de ver y conocer cuanto más mejor.

Nuestro profesorado –circunstancial y en su mayoría de gustos formalistas ("oportunistas políticos")– se mantenía alejado de la política, experimentaba con lo abstracto y a menudo no gozaba de ascendiente ni autoridad sobre los alumnos.

En esos años era bastante frecuente ver un tropel de alumnos de los VJUTEMAS en el Museo Politécnico, en la Universidad de Moscú, en el teatro, en las conferencias y encuentros literarios. En el fabuloso gimnasio de los VJUTEMAS se solían organizar veladas estudiantiles, donde acudían escritores y artistas: por ejemplo, Lunacharski estuvo allí una vez.

Recuerdo una velada poética, en la que la mayoría de los participantes eran poetas "de izquierdas". Uno tras otro abandonaban la tribuna bajo los silbidos del auditorio. El último en subir, con menos seguridad de la habitual, fue Mayakovski, que fue recibido con ímpetu, con buena predisposición y gran entusiasmo. Entre los izquierdistas y los "izquierdistas", Vladímir Vladímirovich, en contraposición de aquellos que hacían gala de una gran extravagancia y un formalismo interior más que vacío, nos habló de lo insustancial y de lo necesario.

Era un hombre que se asía con una destreza sorprendente a lo más típico y necesario. Sabía encontrar las palabras más actuales, de aquí que, pasados los años, siga pareciendo igual de firme y convincente. ¡Y cómo suena! Su orientación de clase, hacia las masas, le ayudaba y daba fuerzas incluso para complementar las búsquedas de laboratorio con contenidos vivos y beligerantes.

Ilustrar a Mayakovski es tarea difícil. El fracaso de la mayoría de las ilustraciones sobre sus textos quizá se explique por el hecho de que nosotros comprendemos la ilustración de un modo muy primitivo: arrancamos un trozo de texto y tratamos de reflejarlo por completo en imágenes. Al parecer, la ilustración de un texto de Mayakovski debe apoyarse en toda esa masa de imágenes que rezuma su poesía. También es lamentable lo poco que le han ilustrado. Y eso pende como una deuda insatisfecha sobre la conciencia de los pintores.

Es absurdo esperar algo de una persona que repite...

"¡Odio
Todo tipo de carroña!
¡Adoro
Cualquier tipo de vida!"

de una persona que ha creado una nueva era literaria y que, además,

"lamía
los escupitajos de los tísicos
con la áspera lengua del cartel"

siente una ternura especial por el arte galante y museístico.

¡Con qué indisimulada aversión, con qué compasión nos miraba a mí y al pintor Nisski, cuando los dos, en el taller de accesorios teatrales, adornábamos con rosas la seda que tapizaba unos sillones Luis XIV!

Sin embargo, ¡cómo perdían el tiempo los "oportunistas" que intervenían en contra del arte figurativo invocando y citando en su provecho a Mayakovski! Si se olvidan sus declaraciones expresas sobre la "amnistía a Rembrandt", sabiendo cómo amaba el arte, conociendo el gran gusto plástico que poseía y con qué realismo representaba la vida cotidiana, resulta más que obvio lo arbitrarias que eran aquellas invocaciones.

Mayakovski fue el artista que mejor comprendió que la fotografía nunca podría sustituir al arte, además de ser un firme defensor del cartelismo y del dibujo gráfico crítico y cáustico. Enemigo del eclecticismo, encontrando siempre soluciones nuevas, fue quien definió el aspecto formal del cartel soviético y revolucionario, del dibujo satírico, del arte de los nuevos objetos. Vladímir Vladímirovich, al contrario que a otros miembros del grupo LEF, nunca tuvo una actitud desdeñosa hacia cualquier "forma artesanal de representación", entre ellas el dibujo y la caricatura. Cuando trabajábamos juntos en las revistas *Smena* y *Dayósh!*, más de una vez me hizo ver la solución figurativa correcta con aquellas lacónicas observaciones suyas.

Mayakovski tenía una especial agudeza para percibir los derroteros del futuro. En este sentido, no fue casual que me apoyara en la polémica que sostuve en su momento con un "oportunista" que se había pegado como una lapa a él y que pontificaba sobre la hegemonía de la fotografía, cuando yo argumentaba que sí, que se puede fotografiar un edificio ya construido, pero que una "Leika" nunca podría reflejar ni proyectar una futura manzana de edificios.

En el año 1921, en el circo del Bulevar Tsvetnói, se estaba preparando la puesta en escena de *Misterio bufo*, concebida como un gran espectáculo con la participación de los propios espectadores. Unos camaradas y yo estábamos colgando unos carteles en el hall y en los pasillos siguiendo el plan establecido por Mayakovski. Por entonces, solía hablar con nosotros, con los estudiantes, sobre el arte del futuro, sobre la presentación formal de los espectáculos, donde todas las variantes artísticas –desde la interpretación teatral hasta la arquitectura o la pintura– deberían cooperar para crear un espectáculo como un todo orgánico y eficiente.

Luego escribiría unos anuncios breves en cuartetas para carteles destinados a quioscos comerciales, donde trataba de crear un conjunto con elementos arquitectónicos y unos "adornos" constituidos básicamente con eslóganes.

Mayakovski fue un artista asociado indisolublemente a la ciudad. Le encantaban las ciudades vivas, activas y obreras. Era un firme partidario de los primeros brotes de la nueva forma de vida socialista, de la aparición de nuevos productos y objetos de consumo, de las relaciones que mantenían entre sí, de su síntesis.

Sorprendía el celo y la perseverancia con la que avanzaba hacia el objetivo que se había marcado. Muchos restañaban los dientes con tan sólo escuchar el nombre de Mayakovski. En la apertura de su exposición conmemorativa, *20 años de trabajo*, llamó mucho la atención la ausencia de una pléyade de corifeos literarios. Al principio esto afectó un poco al humilde (lo era de hecho) poeta-tribuno, pero luego, en la velada, la juventud, que había acudido en masa para honrar a su poeta preferido, le compensó con creces, aplaudiendo su discurso a rabiar.

A diferencia de sus colegas parnasianos, Mayakovski creó su propia revista, se interesaba por el más mínimo detalle cuando una editorial quería editar alguno de sus libros, se sentaba en la imprenta, incluso componía él mismo los tipos y las galeradas. Fue uno de los mejores artistas poligráficos del momento. La recopilación de su obra literaria, *13 años de trabajo*, se imprimió en la tipografía de los VJUTEMAS. Yo dibujé para él la cubierta. Me salió una cubierta de lo más habitual, con un bonito recuadro y una estampilla ornamental, pero Vladímir Vladímirovich la miró un momento y la desechó al instante. Me dijo que quería una cubierta que pudiera verse de lejos y leerse con claridad. Así que la hizo él mismo. Sobre un fondo de color plano destacaban lacónicamente tres palabras. El tipo grueso, la composición y las dimensiones de las letras lograron el efecto deseado. Fue una lección para mí y la enseñanza que pude sacar de aquello fue que la belleza de la cubierta de un libro depende sobre todo del tipo de letra que se emplee y no de esas bagatelas con que se adornan. A partir de entonces apliqué esa lección en mis cuadros: traté de dejar en ellos sólo lo más importante, buscando formas sencillas y claras y dejando de lado un montón de detalles superfluos

Mayakovski pasó por Europa y América como un hombre nuevo, con una formación nueva, y como un representante del país de los soviets. En todos los sitios siguió siendo el mismo, como era en Moscú. Caminando por las avenidas de Nueva York he saludado a gentes que le recuerdan y le estiman. Después de escuchar los versos de un obrero norteamericano –que actuaba bajo un seudónimo muy rimbombante, pre-

cedido por el prefijo "de"–, Mayakovski le recomendó amistosamente que actuara con su propio nombre y apellido y que nunca olvidara que, antes que nada, era un obrero.

Mayakovski fue un hombre armónico y de una pieza, de una honradez excepcional y una humildad y una agudeza admirables. Más de una vez fui testigo de cómo se turbaba por una falta de tacto ajena.

Con qué agitación me contó un simple comparsa teatral cómo, el día de su cumpleaños, Vladímir Vladímirovich, confundido y con una tos nerviosa, le llevó flores y le felicitó personalmente. Resulta vergonzoso que en nuestro medio sea tan difícil encontrar a alguien que, entre trabajo y trabajo, saque tiempo para tener alguna muestra de atención hacia una determinada persona.

Y eso que a Mayakovski trabajo no le faltaba. Pero sabía organizarse y organizarlo, y su efectividad y diligencia en el trabajo eran proverbiales, propiamente americanas. También era un señor de palabra. Si decía que algo se conseguía, ese algo lo conseguía. Y si decía que algo se hacía, significaba que eso se hacía sin falta y en el plazo fijado.

Se trabajaba muy bien con él. Su precisión y disciplina, y la gran atención que ponía en la organización del trabajo contribuían a ello. Cuando le encargaba a alguien una parte determinada del trabajo, le daba también la facultad de tomar decisiones, sin inmiscuirse en su autonomía ejecutiva. A veces incluso mostraba la mayor delicadeza o delegaba su total confianza en el integrante más gris del colectivo laboral.

Aunque discutía y polemizaba con ardor, Mayakovski, escuchaba como pocos las críticas que le hacían de fuera, completándolas con una porfiada autocrítica. Y además reconocía honestamente sus errores.

Recuerdo una anécdota divertida. En cierta ocasión, los moradores de la residencia estudiantil de la calle Miasnítskaya, nº 21, claramente conchabados, ocuparon los balcones para esperar a Vladímir Vladímirovich, que con cierta frecuencia acudía allí para visitar a su amigo Aséyev. En cuanto la alta figura de Vladímir Vladímirovich se agachó para pasar por la puerta y avanzó por el asfalto del patio, decenas de voces desde los balcones comenzaron a cantar al unísono un fragmento de *Pequeña manzana*:

"Durante ciento cuarenta soles, el ocaso resplandeció en llamas.
En julio llegó deslizándose el verano".

Sorprendido y embarazado, Mayakovski prácticamente se zambulló de cabeza en el apartamento de Aséyev: el día antes había asegurado que ninguna de sus obras se podía versionar como letra para una canción de marcha o de desfile. Luego solía recordar divertido esta anécdota.

La primera vez que vi a Mayakovski fue en el año 1920, hace ya veinte años. Ahora eso es historia. La juventud sabe de esos años por los libros y los museos.

¡Cómo recuerdo ahora aquellos tiempos! La residencia estudiantil, el frío, las obras de los abstractos en las paredes y, de repente, la noticia: "¡Lenin ha venido a vernos!".

En la habitación donde estaba Vladímir Ilich no cabíamos todos. Tampoco pude entrar yo, pero la conversación que se mantenía allá dentro se transmitía de boca en boca hasta llegar a los pasillos colindantes. Cuando Vladímir Ilich preguntó a su auditorio: "¿Y ustedes qué leen?", algunos le recitaron versos de Mayakovski, como muestra del gran poeta que era.

Publicación original en ruso: Deineka, Aleksandr, "Vladímir Vladímirovich", *Iskusstvo*, nº 3 (1940), pp. 50-52.
Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

1. Como explica Christina Kiaer, "las famosas «ventanas de la ROSTA» [eran] carteles estarcidos de propaganda de la Guerra Civil, producidos por la Agencia Oficial de Telégrafos Rusa (ROSTA), que se exponían en los escaparates de las oficinas de telégrafos y en otros lugares". Cf. el ensayo publicado en este catálogo [N. del Ed.].

Arte y Deporte
1946

D60

En primavera, cuando en las calvas sin nieve del parque comienza a brotar la hierba, los árboles llenos de yemas se tornan como pesados y comienzan a cubrirse de hojas lacadas y en la inmensidad del cielo se dibujan los ángulos que forman los gansos volando hacia el norte, yo veo la tierra de nuevo joven y fresca.

Me gustan esos nuevos paisajes con un campo de fútbol verde y rectangular, con pistas rojas o negras de atletismo y las fachadas semicirculares de nuestros estadios. Amo la diversidad de colores de las camisetas deportivas, tanto las más severas, con su simpleza antigua, como las más modernas, de plástico.

Mi trabajo artístico es de lo más amplio, tanto en forma como en temática, pero en todas las etapas de mi vida he sentido una tremenda atracción por el deporte, la salud y la plástica. Este pequeño comentario es una reflexión sobre el deporte en el arte.

El deporte es un espectáculo muy atractivo. La palabra "indiferencia" aplicada a él resulta inaceptable. Yo disfruto al contemplar los movimientos libres, el ímpetu de los corredores, la elasticidad de los saltadores, lo pintoresco que resulta el contraste entre el azul del cielo y el verde de los campos de juego [...]

¡Qué sonoro y ruidoso se hace el silencio de un bosque, cuando por el sendero corre un grupo de deportistas! Me gustan las inmensas extensiones invernales con sus mantos de gélida nieve, sus bosques lejanos y las figuras de los esquiadores deslizándose por las pendientes. El agua sobre la que se lanza en vertical el saltador de trampolín comienza a bullir, lanzando hacia arriba miles de alegres salpicaduras. Las calles de Moscú no parecen las mismas el día en que se corre la carrera de relevos. El deporte encierra dentro toda una variedad de sensaciones. Es lírico, es animoso. En él hay mucho optimismo. En él asoma la heroicidad.

En 1942 yo sentí el amor a la vida y a la juventud, cuando, entre las casas bombardeadas, en un pequeño estanque helado de Moscú, vi a unos niños jugando al hockey. El mismo amor que tenían mis amigos, cuando arriesgaban la vida esquiando por la retaguardia del enemigo invasor.

El deporte tiene una maravillosa peculiaridad: encaja perfectamente en los más variados marcos artísticos. Como tema, nunca se agota, pues es democrático y popular. El deporte se instala en las formas monumentales de la pintura mural tan cómodamente como en una página de periódico.

Una escultura de un parque con un tema deportivo resulta de una gran plasticidad. Incluso una estatuilla de mesa o de anaquel con un motivo deportivo alegra la vista. Hace unos días cocí la escultura en mayólica de un boxeador. El brillo del esmalte le dio de pronto un intenso efecto de cuerpo bañado en sudor y pude comprobar, una vez más, que en mi obra creativa el deporte esconde una gran cantidad de aciertos, de hermosas posibilidades, que él, el deporte, me descubre en cada partido, en cada competición, para millones de participantes y espectadores de todas las edades. Me alegro de vivir en un tiempo en que la novedad de los objetos y los fenómenos concibe nuevas formas, tan necesarias para el artista.

Publicación original en ruso: Deineka, Aleksandr, "Iskusstvo i Sport", *Ogoniók*, nº 28 (1946).
Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Sobre la modernidad en el arte
1956

D61

Ni la guerra civil, ni el barro de las trincheras y los convoyes de fallecidos por el tifus pudieron matar el amor del pueblo por el arte. En las plazas azotadas por las tormentas de nieve el viento hinchó los primeros paneles; se levantaron monumentos en memoria de obreros y científicos, en honor del trabajo y la libertad. Hambre. Los hombres luchan en una terrible tensión por su vida y sus derechos.

Año 1920. En los talleres artísticos de Moscú hace mucho frío. Se come mijo y *vobla*, un pescado del mar Caspio. La juventud polemiza y discute sobre el destino del arte del futuro. Se creen a pies juntillas las maravillas de los singulares "ismos", las vanguardias artísticas occidentales. En las clases, vierten arena y limaduras sobre los pinceles de pintura, colorean círculos y cuadrados, alabean todo tipo de volúmenes de hierro herrumbroso, que nada expresan, ni tienen aplicación alguna. ¿Una paradoja? Grandes paradojas de aquellos tiempos eran los retratos de tantas damas con sus vestidos de baile, la lírica escenificada en las señoriales quintas campestres. Pero los artistas también dibujaban carteles, realizaban escenografías para los espectáculos y fiestas populares, ilustraban nuevos libros con un contenido distinto. El arte encontró una lengua común con la Revolución. Una lengua que creaba una sensación de contemporaneidad, de una severa originalidad. Los tiempos y las formas artísticas se fundían en un todo. El pueblo anhelaba una nueva vida. He aquí la razón por la que en los períodos más duros de mi vida siempre he tratado de soñar cómo pintar mejor unos cuadros llenos de sol. ¡El sol brillaba tanto por su ausencia en aquellos años!...

Nosotros comprendíamos ya entonces que el arte auténtico no es placer ni satisfacción, sino pura necesidad. He recordado esos lejanos años mientras reflexionaba sobre la relación entre el arte y la historia de mi país, la que él ha engendrado, porque no existe el arte fuera de su propio tiempo, incluso cuando interpreta los acontecimientos que ocurrieron hace siglos. Fuera de su relación con nuestra realidad concreta sería imposible apreciar muchas de las grandes obras artísticas surgidas en el entorno soviético. La pintura soviética ha recorrido un gran camino. Un camino marcado por una lucha continua en favor del realismo artístico. Algunos cuadros se han constituido en evidentes jalones en el proceso de implantación de un nuevo método. Para los artistas con convicciones de grupo, el significado de estos cuadros quizá sea discutible, pero desde el punto de vista del arte de nuestro tiempo estas obras resultan imprescindibles, de la misma manera que el arte francés no puede prescindir de Courbet, Manet o Matisse. Hay tradiciones muy estables y persistentes, por eso algunos de nuestros pintores, quizá más de los necesarios, se han mantenido en las tradiciones pictóricas de Konstantín Koróvin o Vladímir Mayakovski, de la misma manera que en Occidente existen pintores que aún son prisioneros del cubismo o del cézannismo. Por el contrario, es una pena que la grandeza de la obra pictórica de Ivánov y Súrikov no haya sido capaz de inspirar a nuestra nueva generación de artistas.

El realismo es social por su propia naturaleza. No hace falta devanarse los sesos para comprender con quién simpatizaba Repin, cuando pintó su *Cosacos zaporogos*[1] *escribiendo una carta al sultán turco*. Las simpatías del pintor Iogansón son perfectamente visibles en su obra *En la vieja fábrica de los Urales*. ¿Pero acaso no son casos similares los de los norteamericanos Tomas Benton o Jack London? El realismo determina una relación activa con el arte.

La lucha por la temática socialista es típica en los artistas soviéticos. En los años de la Gran Guerra Patria, la pintura es testigo de una tensión especial en este proceso de lucha. Durante la postguerra, especialmente en los primeros años, varias corrientes pictóricas que no se sentían continuadoras del realismo socialista fueron calificadas de "secundarias". La atracción por la pomposidad de los desfiles, que, por principio, en la pintura carece de grandeza monumental y sencillez democrática, no ha dado obras importantes ni influyentes, y lo mismo se puede decir de esa afición por el moralismo costumbrista al que se han entregado otros artistas. Careciendo de cualquier pretensión de revelar la profunda naturaleza de los acontecimientos mundanos, los cuadros de esas dos tendencias se quedan en meros documentos de autor de un suceso concreto.

Es difícil, además de poco conveniente, que la trayectoria del realismo pictórico resulte fácil. En los años veinte, el pintor Malévich agotó rápidamente las potencialidades de su método artístico al pintar a pincel un cuadrado negro. ¿Fue el suprematismo algo realmente nuevo en la práctica artística? No: fue simplemente un fenómeno, una especie de decorativismo geométrico, que curiosamente se ha manifestado con extraordinaria regularidad en ciertas etapas de desarrollo de muchos y diversos pueblos. Quizá el suprematismo le recordara a Corbusier la sencillez de las formas arquitectónicas. Muchas búsquedas artísticas modernas en el campo de la escultura de Occidente no pueden negar su parentesco con la antigua escultura polinesia...

La revolución es demasiado actual y dinámica para hacer uso del estatismo arcaico y la estética ecléctica. Por eso en estos años el recurso artístico más activo y poderoso ha sido el cartelismo combativo en sus muy distintas variantes: una invención de los pintores Moor y Cherémnij o del propio poeta Mayakovski. También han tenido lugar las primeras experimentaciones en la trayectoria creativa de la propaganda monumental, apareciendo las primeras esculturas que siguen esta corriente artística. En estos años, el pintor Grékov ha realizado una serie de cuadros en los que trata de representar lo que ocurrió realmente en nuestra guerra civil o el comportamiento heroico del I Ejército de Caballería. Con estas obras la pintura ocupa el lugar que se merece en nuestro joven Estado proletario y campesino. Petrov-Vodkin da un gran salto artístico con su obra *La muerte del comisario popular*. Algunos pintores se esfuerzan denodadamente en buscar un modelo plástico de nuestra Revolución.

En nuestro país incluso viejas palabras adquieren un sentido nuevo. Algo parecido está ocurriendo con la palabra "arte". El tema prerrevolucionario del cuadro de Iogansón, *En la vieja fábrica de los Urales,* resulta consonante con nuestros nuevos tiempos. En *Pan* la noción de trabajo de Yablónskaya encuentra una expresión artística de gran amplitud. Aparecen nuevos paisajes, tanto por sus cualidades pictóricas e innovaciones compositivas como por la misma novedad que supuso la aparición del mar de Ríbinsk. Nuestros pintores alcanzan una gran sencillez pictórica y expresividad compositiva en los retratos de personajes soviéticos: *La Presidenta* de Riashky*, El Académico I. P. Pávlov* de Nésterov, *Padre e hijo* de Korin. Estos retratos son suficientes para comprender lo diferentes que son las experimentaciones pictóricas en cada cuadro, los distintos procedimientos que utilizan para desvelar la esencia espiritual de cada individuo y sus relaciones en las complejas colisiones sociales de clase.

El arte en sus distintas formas originales trata los problemas sociales actuales y los nuevos elementos de progreso en la vida cotidiana. Lo típico y comprensible en una manera pictórica libre es lo que representa Serguéi Guerásimov en su *Fiesta del koljós*, Pímenov en sus mujeres trabajadoras y el maravilloso pintor Konchalovski en sus fabulosas flores y naturalezas muertas. Como resultado de estas amplias generalizaciones compositivas surgió mi cuadro, *La madre*. Pero, por muy particular e individual que fuera la manera de pintar de todos estos artistas, algo común les emparentaba, algo que siempre es intrínseco a la unidad de las cadenas.

La sociedad soviética está invirtiendo mucho trabajo en la construcción de ciudades, edificios sociales, escuelas... Y en todos estos emplazamientos se diseñan y dibujan frescos, pinturas murales y mosaicos en comunión con los elementos arquitectónicos. Se cuentan por decenas los teatros y estaciones ferroviarias o metropolitanas en las que hemos trabajado Korin, yo y otros muchos pintores, todos entusiastas de las formas monumentales de la pintura. Como en cualquier otra situación, en esta fase de búsqueda de nuevas soluciones a los problemas pictóricos también existen obras de escaso valor, pero también hay aciertos y avances y, lo que es aún más grato, logros en el campo del gran arte y no en el de la moda.

El mundo va siendo conocido por el hombre con muchas cualidades nuevas. Pero todas estas etapas de conocimiento van de la mano del arte, un campo de la actividad humana que responde a nuestras exigencias de belleza. Y cuanta más gente acceda a esta belleza, tanto más valioso y familiar será el arte para la humanidad. El hombre vive de representaciones figurativas, de fantasías reales. Sin ellas resulta muy difícil imaginar el mañana, sin ellas el tiempo se vuelve impersonal.

Al arte se le ha otorgado una maravillosa cualidad: la capacidad de resucitar el pasado y recrear el futuro. Las obras de arte dan un nuevo sentido a nuestra existencia, pues enriquecen nuestro mundo cultural. El arte figurativo no sólo afecta al mundo visible. Lo visible nos conduce al mundo del pensamiento. El hombre posee algo que le obliga a respetar todo lo humano a través del arte. Rodeado de imágenes de su propia esencia, el ser humano se muestra majestuoso y benevolente. El fanatismo de los puritanos y los mahometanos con las imágenes es una prueba de su profundo respeto y veneración a la fuerza y la capacidad del arte. El nulo papel que ejerce una obra de arte que no es admirada es como el papel de un libro que no es leído. Una de las más terribles catástrofes del ser humano es su inutilidad social. Una de las tragedias del arte abstracto es que ha sido extraído del ámbito de las necesidades humanas.

Es difícil discutir sobre arte, a pesar de que las polémicas artísticas son el pan de cada día. En la exposición de mis obras se han entablado discusiones de gran voltaje. El libro de sugerencias es una muestra abigarrada de la diversidad de opiniones. Junto a palabras de profunda cordialidad figura por ejemplo esta lacónica anotación: "Horrible como artista y como persona". La curiosidad y el interés están en la naturaleza del hombre soviético. Una vez, en París, tuve ocasión de confirmar que, si bien nosotros conocemos el arte francés, los franceses ignoran por completo el nuestro. Pero nosotros nos somos picajosos. En el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York fui testigo de la perplejidad que sentían los espectadores normales ante los cuadros surrealistas. La mayor parte de las discusiones artísticas que se generan en torno a la pintura del grupo LEF no sobrepasan el marco de los círculos profesionales, mientras que el arte de Veronese, Velázquez, Súrikov o Manet traspasó las fronteras de los países de los que eran originarios y se convirtió en un valor internacional. En él, en ese arte, se ha depositado algo tan extraordinario que no necesita de nociones geográficas de ningún tipo. El carácter tan convincente de este arte ha sido confirmado por el tiempo. El mecanismo del arte abstracto carece de contactos incluso con los artistas más cercanos a sus planteamientos. Se puede y debe pensar en las abstracciones de la realidad, pero el arte abstracto es una actividad demasiado personal e individualista. Extraído del ámbito de la psique humana, es imposible comprenderlo y sentirlo. Niega cualquier sentido y discernimiento y no despierta ninguna necesidad natural.

En América vi un apartamento de estilo constructivista que habían reformado imitando unas ruinas antiguas. Aquí el estilo se ha convertido en moda. Pero creo que estamos de acuerdo en que las convicciones no se pueden construir sobre la base de una revista de modas. La moda no sólo es una creación de artistas comerciales, también son artistas los que intervienen en su producción, artistas que se consideran "puristas". La moda es un fenómeno demasiado efímero como para construir sobre ella un fundamento vital. Tampoco ha sido nunca una base para el arte auténtico y la vida espiritual del pueblo. Hubo un tiempo en que los futuristas paseaban por las calles luciendo unas chaquetas amarillas. En su opinión, ellos y su arte epataban a la pequeña burguesía. Ahora los futuristas van vestidos con unos trajes elegantes, viven en modernos apartamentos y leen el *New York Times*, aunque no saben qué será de su arte dentro de un mes y quién lo querrá comprar. Eso al menos fue lo que sentí cuando una joven norteamericana me pidió que le hiciera un retrato. Yo le señalé un cuadro de Braque que colgaba de la pared y le pregunté: "¿Quiere algo así?". "No, quiero que simplemente refleje mi rostro" —respondió ella.

Es difícil señalar las fronteras de lo finito: cuándo y cómo nace una obra artística y cuándo y cómo acabará su existencia. También resulta difícil explicar por qué un cuadro se convierte en una excelsa obra de arte y otro no, pues el engendramiento de una obra es algo misterioso, como el destino de una persona. Si no fuera así, se podrían crear talentos y obras de arte de modo planificado, según un reglamento.

El hombre es un ser social y esto determina en él un sentido colectivo del ritmo. Aunque no ha sido creado necesariamente para la felicidad, tiene, sin embargo, el derecho a su propio desarrollo armónico; y aunque no es necesariamente plástico, su percepción lo es claramente. Y si es capaz de justificar con su raciocinio las malas conductas, eso no quiere decir que con ello su conciencia alcance la armonía.

El gran arte se crea como resultado de una gran sentimiento humano, que tanto puede ser la felicidad como la cólera.

Sin embargo, la cobardía nunca será un estímulo para las grandes formas artísticas. El ser humano está naturalmente inmunizado contra todo lo anormal y lo enfermizo, aunque él a veces no sólo lo supere, sino que incluso lo cultive.

Naturalmente, también es posible vivir la vida sin relación alguna con el arte, pero se tratará con toda certeza de una vida ciega.

El arte llega con la abundancia, pero las canciones de la gente sencilla son más hermosas que las de los ricos. Si el hombre a veces se niega a comer, ¿por qué debería renunciar al arte? Se puede teñir una tela en un color mate y deslucido siguiendo todas las condiciones técnicas establecidas, pero es imposible afirmar que esa tela es hermosa. La percepción del color es democrática por su propia naturaleza, de ahí que el hombre pueda amar el arte en sus múltiples variantes, formas grandes o pequeñas, las que más conmuevan las mejores facetas de su naturaleza, las que le permitan comprender más fácilmente a sus próximos y a los seres más lejanos.

1. *Zaporózhskiye cosasos*, cosacos de Zaporózhiye, la zona esteparia aledaña a los rápidos del Dniéper. En principio tierra de nadie, en 1654 pasaron a formar parte como autonomía del Imperio ruso [N. del Ed.].

Publicación original en ruso: Deineka, Aleksandr, "O sovrieménnosti v iskússtve" (1956), recogido en V. P. SYSÓYEV (ed. e introd.), *Aleksandr Deineka. Zhiz', iskusstvo, vrémia: literaturno-judózhestvennoye nasledie*. Leningrado, 1974, pp. 274-277.

Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Conversación sobre mi oficio predilecto
1957

D62

El arte es un trabajo, un trabajo creativo. Un trabajo en el que se manifiesta la necesidad humana de lo bello.

Yo siempre me incliné por los grandes cuadros, para que el hombre representado en ellos apareciera más grande, visible y majestuoso.

Hablar de arte es tan difícil como teorizar sobre los olores diferentes de las manzanas reineta y *antónovka*[1]. Hay que contemplar un cuadro, escuchar música y leer un libro. El pensamiento se forma en la conciencia humana a través de la palabra. Y cuanto más culto y desarrollado sea el hombre, de tanto más estilo y conocimientos dispondrá; cuanto más variado y rico sea su vocabulario, cuanto más valioso sea su bagaje vital de artista, tanto más grandiosa será su cultura sobre el color y las formas artísticas. El hombre almacena experiencia cada día de su existencia, y su conducta se hace más valiente y sabia en la vejez. Un buen cuadro vive decenas de años, si no siglos. Pero si el cuadro aborda temas insustanciales o coyunturales, su vida acaba al clausurarse la exposición. Sólo permanecen en el tiempo las obras que son apreciadas tanto por el anciano como por el joven, las que establecen diálogo sincero y positivo tanto con el primero como con el segundo.

Una conversación sincera se puede mantener sobre algo próximo, conocido. He aquí por qué los cuadros deben ser comprensibles, es decir, reales. Su realidad se consigue cuando son una recreación figurada de nuestra propia vida. Pero nuestra vida cambia de manera impetuosa. Cambia el aspecto externo de nuestras ciudades, de los *koljóses*. Han aparecido centenares de nuevas palabras. Viejos vocablos han adquirido nuevas acepciones: "amistad", "brigada", "dueño", "obrero", "Estado", "velocidad". Ha cambiado nuestro concepto de espacio: escuchamos en Moscú el concierto que se está celebrando en Vladivostok, en Pekín. Los estudiantes viajan miles de kilómetros para ayudar en los *koljóses* a recoger abundantes cosechas. A veces nos sentimos en un callejón sin salida, cuando no logramos transmitir todo eso en un cuadro, pero allí donde podemos encontrar modelos percibimos claramente que exigen ser tratados con otras medidas estéticas, otras cualidades pictóricas y compositivas.

Nosotros, los pintores, estamos muy en deuda con el pueblo cuando no reflexionamos lo suficiente sobre estas cuestiones, cuando no logramos representar todo lo nuevo que ha surgido en estos últimos cuarenta años y, lo más importante, cuando trabajamos demasiado poco sobre los modelos de nuestra gente soviética, que ha comenzado a pensar en otra dimensión, a ver mucho más lejos.

El arte posee una cualidad admirable: la de recrear el pasado. También el arte trata de vislumbrar el futuro, y mostrarlo de manera plausible. Pero ese no es un privilegio exclusivo del arte: lo es también del propio individuo. Si una persona no sueña, ni elabora planes para el mañana, no está construyendo la vida. Pero sobre todo sueña la juventud, quizá porque siente profundamente y reacciona con solicitud a todo lo nuevo, a lo malo y a lo bueno. Por eso todos los artistas prestan atención a las palabras de la juventud, porque en la juventud encuentran fuerzas para ejercer su magisterio. Pero la juventud debe recordar siempre que querer no significa poder. Hay que querer y conocer lo que se hace, para formarse una opinión personal. Porque son precisamente los hechos, el modo de actuar, y no las palabras, los que determinan nuestras posibilidades. Yo, cuando pienso en un futuro cuadro, sueño a menudo en lo bien que tiene que quedar. Pero durante el proceso de trabajo resulta que la idea no queda plasmada de manera convincente, no se convierte en "palabra viva", no expresa lo que era necesario. Por eso siempre y para todo estoy a favor de la experiencia.

Es agradable conversar y polemizar con la juventud, pero también es una tarea ardua. Un adolescente de dieciocho años apenas tenía dos cuando comenzó la guerra civil y ya vimos con nuestros propios ojos qué catástrofe fue aquello. Cuando pinté *Alrededores de Moscú* y *La defensa de Sebastopol* era partícipe consciente de esos acontecimientos. Yo viví todo eso en persona. ¡Qué grandioso y honorable el papel del pintor que introduzca en el arte las heroicidades de aquellos días! Quedan pocos combatientes y testigos presenciales de las refriegas de octubre de 1917. Yo tuve ocasión de pintar el cuadro *La defensa de Petrogrado*[2], donde incluí los retratos de algunos actores directos y me siento feliz de haberlo hecho. Todo esto se ha convertido en historia, pero esa historia viva que nos ha dado a todos la posibilidad de ser contemporáneos de obras grandiosas, de luchar por la paz, de alcanzar logros pacíficos, como una familia fuerte y unida, o de pintar cuadros sobre nuestra nueva vida.

Desde muy joven me gustó vagar por los bosques y aldeas de la periferia, ver cómo la gente vive y come su pan. Recorrí muchas ciudades, navegué en barcos y balandros, trabajé en minas y fábricas. Siempre me atrajo el trabajo sano y el ocio de la gente. Y siempre sentí deseos de retener todo esto en la memoria, de pintarlo. Así nacían mis temas pictóricos. Durante la guerra civil me vi obligado a vagar por las aldeas rusas bajo la calima y el crudo frío, a digerir muchas cosas amargas. Pero nunca lamenté conocer lo nuevo, por malo que fuera. Eso me ha ayudado a comer mi propio pan, a mantenerme firme sobre mis piernas y, lo más importante, a atesorar ese bagaje vital del que extraje y extraigo los temas de mis cuadros. Me preocupa esa juventud que trata de apartarse de sus padres. Yo siempre intenté comprenderlo todo, para luego transmitir mis impresiones en imágenes pictóricas. Pero ahora, avanzado en edad, lo que más temo es convertirme en un moralista y vivir a cuenta de mi experiencia vital. Sinceramente lo digo, cada día nos aporta tantas cosas nuevas, que "los ojos hacen chiribitas". No sabes qué y cómo elegir lo que ves a tu alrededor para mostrarlo en un nuevo cuadro. La desgracia de muchos pintores de la antigua generación radica en que, ya en los caminos del arte, por decirlo metafóricamente, prefieren las señales de tráfico prohibitivas a las informativas. Y si bien es cierto que las primeras son imprescindibles, las segundas son aún más necesarias. ¿Y cuándo mejor que en los años juveniles para experimentar y buscar palabras e imágenes valientes y expresivas, que uno mismo haya sentido y vivido? Nuestro país necesita muchos pintores, "buenos y diferentes", como dijo en su día Vladímir Vladímirovich Mayakovski. Necesitamos versos y cuadros que tengamos siempre en la memoria; música que queramos escuchar otra vez; libros para leerlos hasta las heces. El pueblo se lo merece.

Independientemente de todo, a mí me gusta el hombre de expresión amplia, el hombre en movimiento deportivo o laboral, el hombre respirando a pleno pulmón. Me gustan los paisajes de extensiones inabarcables, cielos altos y horizontes lejanos. Como pintor, me atraen los semitonos en contraste con una luz localizada. La sorpresa del color me atrae como novedad, porque suele recordarse mejor. El movimiento brusco y los contrastes de color trato de suavizarlos en el ritmo compositivo. Pero el tema más recurrente de mis cuadros lo encuentro en la vida. Empleo en ello la mayor parte de mis fuerzas. Existe otro tipo de pintura, construida en las transiciones de los semitonos, en las poses tranquilas de la gente. Reconozco a estos cuadros el derecho a existir, porque le gustan a mucha gente.

Al igual que mis camaradas, siempre sentí atracción por las grandes composiciones y por los cuadros íntimos. Considero que el arte está llamado a adornar nuestra vida, a hacerla espiritualmente más rica, de la misma manera que la pintura hace más hermosa y majestuosa la arquitectura. Quizá por eso pinté con especial entusiasmo escenarios teatrales, paneles para las exposiciones y realicé mosaicos para el metropolitano. Comencé con gran emoción los retratos en mosaico de los grandes científicos del mundo para el hall principal del edificio de la Universidad en las colinas de Lenin. Hice más de 70, entre ellos los de Newton, Lomonósov, Darwin, Mendeléyev, Séchenov, Leibnitz, Leonardo da Vinci, el científico chino Li Shizhen y otros muchos.

Hace poco se celebró en Moscú una exposición con mis trabajos. Cuadro tras cuadro, sala tras sala de exposición, me han mostrado lo que me inquieta, lo que amo y qué merece ser observado con atención. Y como yo he representado en mis obras a mi Patria y sus hijos, quiero pensar que esta exposición haya mostrado, no sólo mi trabajo personal, sino una pequeña parte de los grandes hechos que llevaron y llevarán a cabo mis padres, mis hermanos y los hijos de mi Gran Patria.

1. La manzana *ranét* rusa no es idéntica a la reineta, pero suele traducirse así al castellano. La *antónovka* es el tipo de manzana más propiamente ruso, un híbrido de frutal de huerta y de un tipo de manzana silvestre, originaria precisamente de la región de Kursk. Por su cosecha tardía es designada a menudo como "manzana de otoño". (Así un relato de Iván Búnin, *Antónovskiye yábloki* [Manzanas de otoño]) [N. del Ed., aportación de Yana Zabiaka].
2. [CAT. 131].

Publicación original en ruso: Deineka, Aleksandr, "Razgovór pro liubímoye diélo", *Yúnost*, nº 8 (1957).
Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

Una tradición viva
(1964)

D63

... Creo que fue hace poco, que estuve vagando por los callejones del viejo Arbat, contemplé esa vida cerrada, las viejas casonas señoriales. Pero hoy, cuando recorro en coche los nuevos barrios periféricos de la capital, no logro verlo todo, es demasiado para retenerlo en la memoria. La vieja carretera de Kaluga, con sus pequeñas aldeas, se ha convertido en una magnífica autovía, a cuyos lados se alza una masa de nuevos edificios. Y así hasta el mismo aeródromo de Vnúkovo, incluso más lejos, más lejos. Por la carretera de Leningrado, en Vsejsvátskoye, los gallos iban de un lado para otro justo por ahí, por donde ahora pasan volando los coches y en donde se alzan institutos, escuelas y las instalaciones del metro.

Y de modo semejante, en todas direcciones, los trazados de las carreteras discurren hasta la autovía de circunvalación y, aún más lejos, hasta los nuevos barrios periféricos de la capital. Potentes camiones transportan, uno tras otro, los paneles de hormigón de las futuras casas, elementos constructivos para los puentes, maquinaria agrícola para los *sovjoses*. Entran ganas de elevarse a las alturas para verlo todo, para divisar los nuevos horizontes, las nuevas formas, esta nueva vida.

Se amplían los marcos de la realidad, vamos conociendo y conquistando poco a poco los secretos de la naturaleza. Fuimos los primeros en contemplar la cara oculta de la Luna. Nuestros cosmonautas se extasiaron contemplando la Tierra desde el cosmos y les pareció hermosa. Lo que era un sueño, hoy se ha convertido en una realidad. El genial artista Leonardo da Vinci sólo podía soñar en volar, ahora nosotros seguimos soñando y volamos.

La vida es hermosa, especialmente en primavera, especialmente en los días próximos al 1º de mayo, la fiesta mundial de los trabajadores. Esta celebración, de lucha en su esencia, pacífica por sus aspiraciones, es un día en el que se cree especialmente en la amistad sincera y la felicidad. Escuchamos en la Plaza Roja el poderoso rumor de la

maquinaria bélica. Contemplamos el paso y la cadencia precisa de nuestros soldados desfilando. Luego los deportistas, con ese paso tan flexible y ligero. Sobre la plaza resuena el alegre alboroto de los pioneros infantiles. Vemos el interminable torrente humano, el pueblo que desfila ante el Mausoleo, donde descansan los restos del gran Lenin. Cuántas veces en este día cada uno de nosotros hemos reflexionado y deseado los mayores éxitos a nuestros científicos, ingenieros y estudiantes, a los buenos trabajadores de nuestras fábricas y campos, a la gente tan distinta que forma parte del arte soviético.

La fiesta de mayo es para nosotros, los artistas, doblemente hermosa: como personas, caminando al paso del resto del pueblo, y como artistas que nos dedicamos a decorar la fiesta. Los artistas han engalanado las plazas y avenidas; columnas de voluntarios las han adornado con bonitas galas festivas. A todo el mundo le encanta la primavera, pero a los artistas más que a nadie, por eso reflejan y conservan por mucho tiempo en sus cuadros este primer día de mayo.

Amplias capas de la población siguen nuestra creación artística con atención, paciencia y cariño, al tiempo que ayudan constantemente al arte soviético a alcanzar sus metas. La profunda humanidad de las imperecederas ideas de Lenin y sus desvelos por la propaganda monumental y de masas dan al arte soviético un sentido democrático especial, porque representa la grandeza de esas imágenes, que luego serán comprendidas por las masas trabajadoras y sencillas fuera de las fronteras de la Unión Soviética. Los cuadros, las pinturas murales, los ornamentos de las calles y la vida cotidiana: todo entre nosotros está impregnado de belleza e idiosincrasia nacional.

En estos días he recibido muchas cartas y telegramas de conocidos y desconocidos, de gente cercana y lejana, de Kamchatka y de París, de Cheliábinsk y de Roma, de Múrmansk y de Tiflis, de Kursk y de Berlín. Son mensajes de felicitación por habérseme concedido el Premio Lenin.

Quizá haya sido la primera vez que he percibido cuántos artistas y amigos, cuánta gente ama nuestro arte monumental, ese que decora nuestras nuevas ciudades y expresa el amplio humanismo y la grandiosidad de las ideas comunistas.

Yo, como todos nosotros, amo a mi Patria con sus campos, bosques y ruidosas ciudades, con esos caminos y carreteras por donde los hombres avanzan hacia el futuro. Como artista que soy, siento con especial intensidad la construcción de nuevas ciudades, parques y jardines infantiles, estadios y facultades universitarias. Veo cómo nuestros jóvenes se van haciendo hombres, cómo en los rostros de los jóvenes se van dibujando los rasgos del carácter, la voluntad, la responsabilidad propia y la social ante sus amigos, sus padres y su Patria.

Pero yo no sólo me limito a contemplar, también trato y quiero representar todo lo que he visto en cuadros, en mosaicos. Me alegro mucho cuando mis obras transmiten alegría a los jóvenes y a los mayores. Ahí radica esa viva tradición de unidad y amistad entre las distintas generaciones que tanto ayuda al arte del realismo soviético.

Publicación original en ruso: Deineka, Aleksandr, "Zhiváya tradítsiya", *Pravda* (4 mayo 1964).
Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

III.
Textos sobre Aleksandr Deineka, 1957

Un artista de la modernidad
1957



Yevguéni Kibrik

Raramente hay que admirarse tanto por la creación artística ajena como suele ocurrir cuando uno asiste a una exposición de las obras de A. Deineka.

Creo que es imposible que exista algún espectador que no se sienta arrebatado por un arte tan valiente y viril, tan proyectado hacia el futuro, tan imbuido del espíritu de nuestra época.

Es el espíritu del constructor, del gimnasta, del combatiente, cuyo potente corazón late con brío en el trance del trabajo, de la lucha y la superación de cualquier obstáculo.

Deineka es un artista soviético. Su obra es intrínseca al régimen soviético. Su percepción del mundo y de la vida, sus temas y su lenguaje pictórico, todo lo que conforma el conjunto creativo del artista ha sido engendrado por los años de la Revolución, por los años de la implantación y el desarrollo del poder Soviético con su irrepetible originalidad. Nada parecido podía surgir y existir en el arte prerrevolucionario. Deineka es el nuevo artista ruso soviético, nuestro talentoso contemporáneo, en cada una de sus obras. Los intereses y sentimientos del pueblo soviético, su trabajo y lucha diarios, conforman el contenido de esta exposición.

Deineka fue uno de los primeros pintores soviéticos, que ya en los comienzos de los años 20, supo crear una serie de obras consagradas a la clase obrera.

En estos trabajos suyos de ahora, interesantes en grado máximo, se aprecian el ritmo del trabajo, la poesía revolucionaria, la cercana voz poética de Mayakovski.

La época de la industrialización, el amor por la técnica y la lucha por conquistarla, determinantes en la conformación del destino de nuestro país, definió el arte de Deineka.

Los años de la Guerra Patria y el período que le siguió conformaron con toda precisión las nuevas etapas de su creación artística.

Para él es maravilloso todo aquello a lo que aspira y por lo que lucha el pueblo soviético, que protesta y lucha de manera apasionada con su propio arte contra todo aquello que sea hostil a las ideas del comunismo y al trabajo pacífico de su pueblo. Los nuevos ideales han engendrado esa nueva estética que hace de Deineka un artista tan original. A él le encantan los pliegues toscos que se forman en los monos de trabajo de los obreros, los paisajes industriales, los limpios muros de las viviendas modernas, con sus grandes ventanas que dan luz y aire al espacio interior. Le gusta especialmente la belleza de los cuerpos de los chicos y chicas obreros que se entrenan para el deporte, un nuevo tipo de héroe, desconocido para el arte del pasado.

Los héroes de Deineka son gente sana de cuerpo y espíritu, llenos de coraje y energía, confiados en sí mismos y en el lugar que ocupan en el mundo. Gente que sabe perfectamente para qué están viviendo, plenos de energía y alegría en su modo de vida.

El arte de Deineka es contemporáneo al máximo. Es el arte de una época caracterizada por el poderoso desarrollo de la técnica, las condiciones culturales de la vida cotidiana y la rapidez de las comunicaciones y los transportes.

Una época determinada sobre todo por dos grandes rasgos —amplia capacidad de síntesis e intenso dinamismo, y un ritmo, un tempo, acelerado— que conforman el entorno donde viven y actúan los personajes de los cuadros de Deineka.

La síntesis artística de Deineka se concreta en esa mirada confiada e independiente sobre la vida, una mirada que abarca por completo el objeto material, capta con decisión lo que tiene de importante y se lanza directamente sobre su objetivo: el conocimiento artístico. Por eso su obra resulta tan extremamente expresiva.

El arte de Deineka posee una rara cualidad: tiene estilo, es decir, una concepción original, integral y estética, que le permite resolver artísticamente cualquier tarea en el campo del arte figurativo.

Por esa razón la práctica creativa de Deineka es tan natural y universal. Siendo siempre él mismo, trabaja tranquilamente en disciplinas como la pintura de caballete, la pintura monumental, la ilustración, el cartelismo, el mosaico, la escultura y el dibujo de caballete.

Su arte posee un firme fundamento, con sus propias leyes y su propia lógica, lo que al parecer está relacionado con la exclusiva entereza de la naturaleza artística del pintor.

El arte de Deineka, como cualquier arte progresista, está basado en la forma plástica y el dibujo.

No da una mera impresión sobre el objeto, sino una especie de conocimiento instantáneo de él, tratando al mismo tiempo de alcanzar la expresividad por el camino más corto posible. De ahí derivan esa energía y esa valentía con las que resuelve las tareas que se propone, una resolución puramente artística, sin limitarse meramente a representar la vida que le rodea.

En el arte de Deineka prevalece un principio volitivo. Nunca es pasivo, nunca se limita a copiar la naturaleza. Siempre conserva la iniciativa de su concepción artística, en la que se encierra su comprensión de la naturaleza y su relación con ella. Es como si con su creatividad el artista expresara un juicio preciso sobre aquellos elementos que han llamado su atención. Quien contempla su obra siempre tiene claro lo que quiere decir Deineka en cualquiera de sus trabajos. De ahí deriva esa impresión de energía, actividad y dinamismo que emana el arte de Deineka y que te llevas contigo a casa una vez vista su exposición.

Una exposición que, a pesar de llenar numerosas salas de la Academia de las Artes, sólo representa una parte mínima de la obra completa del maestro.

Uno recuerda involuntariamente la cantidad enorme de obras que, desgraciadamente, están ausentes de esta exposición. Aquella multitud de dibujos de tema antirreligioso que compuso para las revistas *Bezbózhnik* y *Bezbozhnik u stanká* [CAT. 79-90], las ilustraciones que hizo para tantos libros, la enorme serie de apuntes y dibujos que trajo de sus viajes por América y Europa y, sobre todo, su admirable *Skúka* [Tedio], sus pinturas murales, mosaicos, cuadros y esculturas.

Un artista de enorme amplitud, un gran y sorprendente artista de quien puede sentirse orgulloso el arte soviético.

Publicación original en ruso: Kíbrik, Yevguéni, "Aleksandr Deineka", *Sovetski Soyúz*, nº 12 (1957).
Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

La trayectoria de un artista
1957

D65

Yuri Pímenov

Cuando estás ante la obra de un artista que durante toda su vida ha vivido su propia temática con un interés tan auténtico y apasionado, una temática que también ha interesado a sus contemporáneos, no te apetece hablar en esos términos y conceptos tan estrictos de los artistas, sino que deseas pensar y vivir el arte con un sentimiento más profundo.

Pues bien, ese sentimiento es el que provocan los cuadros de Aleksandr Deineka.

La juventud del Estado Soviético, la juventud de nuestra generación, está ante nosotros cuando contemplamos los trabajos tempranos de Deineka. El país comenzaba a levantar su industria pesada y un viento caliente de creación soplaba sobre la vida. Y un joven artista, animado por un entusiasmo auténtico, dibujaba las transparentes construcciones de las nuevas fábricas, las siluetas fuertes y compactas de los obreros desde los numerosos lugares de trabajo abiertos durante los primeros planes quinquenales. Nuevas sensaciones y nuevos conceptos iban madurando en nuestra forma de vida y unos extraordinarios medios técnicos se empeñaban en formar parte de nuestra realidad. Se construía Moscú, alzándose varios pisos por encima de sus viejos edificios. En las calderas de asfalto ya no se ocultaban los muchachos vagabundos y sin techo de F. Bogorodski y el estruendo de las obras se extendía por todas las calles de Moscú.

Y, por primera vez en nuestra vida y en nuestro arte, por esta Moscú excavada, llena de túneles, socavones y ladrillos unos corredores flacuchos corrían sobre un fondo de edificios claros, camino de unos estadios de nueva planta y de unos enormes embalses construidos para el día de mañana, sobre los que luego navegarían, viento en popa, muy escorados sobre el agua, los balandros olímpicos de G. Nisski.

La poderosa y multiforme vida del país avanzaba a pasos agigantados, con logros y zozobras, con alegrías y penas. Y a su mismo paso avanzaba este artista, talentoso, sabio y siempre interesado por su tiempo. El arte de Deineka es un arte enérgico, activo, viril.

Las grandes ideas de nuestro tiempo exigen una nueva plástica, nuevas formas de expresión artística, no simplemente porque sean necesarias esas nuevas formas, sino porque, para expresar las nuevas sensaciones, las viejas formas artísticas ya no sirven. Así como se desarrolla la vida, así también se desarrolla el arte.

Cuando un artesano cualquiera, argumentando que sus conocimientos están al día, de mala gana, sin comprender su funcionamiento, comienza a añadir en su dibujo ornamental o mural picos hidráulicos, hornos de acero o torres de petróleo, adornándolos con cintas y laureles, telas colgantes y coronas de flores, es evidente que no siente la nueva vida que se agita a su alrededor ni tampoco el arte que exige su tiempo.

Es imposible falsificar el sentimiento de modernidad. Deineka, en cambio, lo posee en grado sumo. Como cualquier artista auténtico, su trayectoria creativa está repleta de búsquedas y experimentaciones, donde hubo éxitos y errores: a veces sus obras resultaban barrocas y rebuscadas, otras demasiado secas e insensibles. Pero incluso en sus trabajos más flojos se traslucía indefectiblemente un interés auténtico por la vida.

En las obras de arte los elementos más preciados son la reflexión y el sentimiento. La alegría por el influjo de un auténtico arte figurativo no se puede comparar con los placeres profesionales, mezquinos y estrechos.

Los fornidos mineros subiendo de las galerías, las abigarradas figuras de los esquiadores recortando sus jóvenes siluetas en la nieve del bosque o las claras efigies de los participantes en una manifestación festiva aparecen en un gran panel de la Exposición Internacional de París; unos negros tristes nos miran desde los lienzos del artista, firmados en el extranjero; ante el espectador surgen los duros días de la guerra con sus atroces combates y los fríos hierros retorcidos y, detrás de todo esto, también el pensamiento y los sentimientos del artista.

En mosaico o en bronce, en pinturas al óleo o en acuarelas, en la ornamentación de una reja o en la decoración escénica, Deineka siempre se ha mostrado como un verdadero artista.

Pasaron los años de la gran vida, y en el arte se han hecho muchas cosas, nuevas, auténticas, profundas. En fenómenos maduros fraguaron la pintura pletórica de A. Plastov y la forma fundida de P. Kórin, el arte delicado de S. Guerásimov y S. Chuíkov; desde B. Iogansón hasta M. Sarián, desde V. Favorski hasta D. Shmárinov, desde S. Koniónkov hasta S. Lébedeva, en torno a todos ellos se ha ido desarrollando la gran diversidad del arte soviético. Y el lugar de Deineka siempre está en las primeras filas de los que avanzan hacia delante, su arte siempre es novedoso e interesante. Desde *La defensa de Petrogrado* [CAT. 131] hasta la *Defensa de Sebastópol*, desde los jóvenes bañistas de la cuenca del Don hasta el joven *Tractorista*, él siempre avanza por la óptima senda del auténtico artista soviético.

Publicación original en ruso: Pímenov, Yuri, "Put judózhnika", *Ogoniók*, nº 32 (1957).
Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.

A. A. Deineka
1957

D66

A. Chegodáyev

Si algún artista, siguiendo el sabio consejo de Honoré Daumier, *est de son temps* (pertenece a su tiempo), su arte no envejecerá nunca. Incluyendo, como si los condensara, los mejores y más importantes pensamientos, sentimientos, movimientos espirituales de su tiempo, sabiendo ver y expresar los matices especiales y los temas de carácter moral y físico de sus coetáneos, sus vivencias y reflexiones y el ritmo de sus gestos y movimientos, el artista alcanza una vida eterna, una capacidad imperecedera de influencia sobre las últimas generaciones. Al parecer, esta capacidad sólo la puede poseer el arte realista, que no repite los procedimientos artísticos de los últimos años, sino que los recrea de nuevo de acuerdo con las tareas y los objetivos de su época, aunque sin dejar de apoyarse en toda la vieja experiencia de los siglos precedentes. Un arte así siempre conservará la capacidad de sorprender al público con la seductora novedad de su contenido y su forma artística, confirmándolos de una manera total e incapaz de perder gradualmente la perspicacia de la autenticidad vital y su percepción integral de su tiempo. Por esta razón no envejecen, al tiempo que invariablemente irradian la frescura virgen y la novedad creativa de los grandes maestros del pasado. Quizá el arte actual necesite de cierta distancia temporal para poder valorar en toda su medida la sinceridad y el valor artístico imperecedero de sus descubrimientos. A veces, por cierto, la fuerza realista del arte es tan intensa, tan ordenada y libre de todo lo casual, que esas creaciones artísticas son incluidas inmediatamente, desde el primer encuentro con ellas, en la categoría de ese gran arte siempre vivo.

El arte de Aleksandr Aleksándrovich Deineka pertenece a ese orden de casos pictóricos. Entre las múltiples, diversas y claramente individuales plasmaciones de los principios del realismo socialista, sin duda una de las más significativas es la obra de Deineka. No hay duda alguna sobre el tiempo y las personas representadas en los cuadros, acuarelas y dibujos de Deineka, y ello no en virtud de su verosimilitud exterior, sino como consecuencia de la profundísima verosimilitud, integridad y autenticidad interior de sus modelos humanos. La imagen de nuestro tiempo está presente en las obras de Deineka con una inmutable convicción, y no sólo con la ayuda de los temas, las vestimentas, el mobiliario o el ambiente. En su *Madre*, en su *Niña junto a la ventana* o en su *Bañista de rodillas* no hay ningún tema determinado localmente, ni ningún detalle especialmente determinado por el tiempo; sin embargo es justo nuestro tiempo el que se vierte en el ritmo y el orden de estas obras, en su tratamiento del color y el claroscuro, en la muy precisa caracterización de los rasgos físicos y espirituales de sus personajes. Durante los últimos 20 años han aparecido a veces en el arte soviético ciertas obras en las que unos "figurantes", contratados especialmente para la ocasión, vestidos con unas ropas intencionadamente "convincentes", tratan en vano de implicar al espectador con sus sentimientos fingidos y una imitación de la auténtica verdad. Estas obras tan sólo abrumaron y fatigaron el alma y la cabeza de los espectadores. En comparación con ellas, resultaron especialmente valiosos y necesarios los trabajos de algunos artistas como Deineka, es decir, artistas relacionados con su tiempo, sus realidades y deseos, con sus éxitos y dificultades, con su gran sentido de responsabilidad, su profundo y conmovido interés personal. En esta exposición él se presenta ante los espectadores con honestidad, sin adornos, con todos sus errores y deficiencias (no mostró más que unos lienzos algo forzados). Pero en esta obra viva e integral, cuyas grandes cualidades no pueden borrar los distintos errores de cálculo y limitaciones, reina una segura y poderosa orientación, que convierte cada trabajo del artista en una etapa imprescindible hacia la solución de un tema importante, que predomina sobre todos los demás, y que le lleva a avanzar hacia nuevos logros y experimentaciones artísticas.

Este tema es para algunos la contemporaneidad, no sólo en sus rasgos y contrastes determinantes, sino ante todo en sus fuerzas creativas y constructivas, en su lucha por un humanismo auténtico contra todo tipo de rutina reaccionaria y en su desarrollo revolucionario y transformador de la vida.

En su exposición del año 1957 el arte de Deineka resultó especialmente íntegro y único desde los primeros hasta los últimos trabajos, algunos recién terminados. Cuando al lado de *La defensa de Petrogrado* (1928) [CAT. 131] se coloca su *Periferia de Moscú* (1941) no estamos ante un capricho casual expositivo, sino ante una consecuencia completamente lógica del desarrollo íntegro e inexorable del artista, que no se balancea de un lado a otro en la búsqueda de proyectos imaginarios y soluciones muy modernas, sino que con tranquilidad y seguridad despliega todas la nueva facetas de su individual e irrepetible orden artístico, los fieles y firmes fundamentos establecidos hace ya casi tres décadas y media.

En realidad, ya en la *Primera exposición-debate*, de 1924 —donde Deineka, entonces estudiante de los VJUTEMAS, figuraba integrado en el independiente Grupo de los Tres junto con Y. I. Pímenov y A. D. Goncharov—, el artista ya tenía un perfil creativo claramente manifiesto y unas inclinaciones y aspiraciones artísticas iniciáticas bastante definidas. Un año después sería uno de los fundadores del grupo OST. Fue entonces cuando se perfiló su trayectoria futura, el camino de un artista total y completamente atraído por la representación del hombre contemporáneo.

Sobre la OST se hicieron muchos juicios simplistas y estereotipados, todos injustos y fruto de un esquematismo trivial. Se escribió mucho sobre sus defectos. Ahora que aquellos años han quedado bien lejos en el pasado, sería interesante aclarar las facetas vivas y positivas de aquella asociación creativa.

En el programa y la práctica de la OST había mucha bribonada y mucho experimentalismo especulativo, muchos yerros y quebrantos en la búsqueda de una expresividad exagerada, demasiado brusca y evidente, etc. Pero lo más importante es que en esta Asociación de Pintores de Caballete reinaba una atmósfera muy sensata y nítidamente creativa, se observaban unas búsquedas artísticas muy bien encaminadas, al mismo tiempo que imperaba un interés ansioso por la realidad contemporánea y revolucionaria, por las nuevas formas de vida social —trabajo, industria, ciudad, deporte— y, en general, no sólo hacia unas nuevas formas pictóricas y gráficas en sí mismas. A pesar de toda la bisoñez, y con frecuencia incluso torpe ingenuidad, de sus experimentaciones formales (y es que en el año 1924 Deineka tenía 25 años y Pímenov y Goncharov sólo 21), esta juventud artística de entonces, firmemente templada desde el punto de vista político, se planteó unas tareas sumamente serias e importantes. Incluso muchos de estos objetivos los pudo resolver la OST a lo largo de su corta trayectoria: justo de aquí, y entre otros logros exitosos, surgió la primera obra temática soviética verdaderamente monumental y portadora de un modelo profundamente sintético y activo, como fue *La defensa de Petrogrado* de Deineka.

Esta obra tan admirable del arte soviético, realizada por Deineka en el año 1927 y expuesta al público en febrero de 1928, en la exposición del X aniversario de la creación del Ejército Rojo, no ha envejecido lo más mínimo en estos 30 años que ya han pasado. En unos años de excesivo rigorismo en relación con la propia herencia artística —un rigorismo demasiado afectado en muchos aspectos—, el museo mantuvo este cuadro de manera injusta en la reserva, como "escudándolo" de las miradas de los espectadores soviéticos. En la exposición de 1957 quedó definitivamente claro para todo el mundo que este hermoso cuadro de Deineka no sólo no es "espantoso", con sus demasiado atemperados convencionalismos, sino que pertenece a ese grupo de obras de las que el arte soviético puede enorgullecerse ante el arte mundial actual y pasado.

La defensa de Petrogrado, como toda la creación artística de Deineka, está inspirada por la Revolución de Octubre, a la que consagró esta obra. Ahora, en el XL aniversario de la Revolución, podemos decir con todo derecho, que *La defensa de Petrogrado*, después de haber soportado con éxito la prueba del tiempo, representa no sólo una de las mejores y más potentes materializaciones artísticas de la imagen de la Revolución, sino que es también una de las obras más valientes e innovadoras del arte soviético, y no sólo para aquellos años, cuando el arte soviético estaba en pañales y en plena gestación, sino para todo este período de cuarenta años de crecimiento y desarrollo.

En *La defensa de Petrogrado* Deineka sacó todas las conclusiones de los preceptos y enseñanzas de sus profesores directos, V. A. Favorski y D. S. Moor, de los cuales heredó una sopesada severidad compositiva del sistema y una pasión por los agudos contrastes de la forma expresiva. Además, participó en la exposición como un artista ruso, que conocía a la perfección la pintura monumental rusa, como las obras de Vrúbel, *La edad de piedra* de Vasnietsov, o los bocetos bíblicos de Aleksandr Ivánov o las obras de los maestros clásicos rusos del fresco y la pintura mural. Le ayudó, naturalmente, su gran conocimiento del arte europeo occidental, del que podía admirar por igual *La Libertad en las barricadas* de Delacroix o los frescos italianos de los pintores del Renacimiento. Pero se puede decir con total confianza que en la conformación del perfil creativo de Deineka jugaron un gran papel, no los grandes modelos del arte precedente (naturalmente, no son casuales algunas semejanzas externas con ciertos pintores de finales del XIX, de los tiempos del estilo "modernista"), sino la realidad de la época soviética, sus gentes, sus ideas y asuntos diarios. En el movimiento rudo, severo y ponderado de este grupo de obreros y trabajadoras de Petrogrado, que marchan a defender la cuna de la Revolución —la ciudad de Petrogrado—, en su inflexible voluntad y confiada fuerza, no hay que buscar las reminiscencias del viejo arte: las figuras rezuman el aliento de la vivificante actividad revolucionaria. El ritmo tenso y preciso de la marcha de este destacamento obrero se contrapone al ritmo lento y discontinuo en el movimiento de los heridos, que regresan por encima del puente. El acabado y severo colorido, en el que ocasionalmente resuenan matices metálicos, así como toda la composición en su conjunto son el fruto de profundas reflexiones y de una gran conmoción espiritual, que han conservado íntegramente hasta nuestros días toda su fuerza subyugante.

La defensa de Petrogrado no fue una obra única y aislada en la producción artística de la OST o en la creación personal de Deineka de los años 20. Bastan sus dibujos grá-

ficos para las revistas de aquellos años, como por ejemplo *Obreros en movimiento* (de la serie *En la cuenca del Don*, 1925), para demostrar sobradamente la plena inmersión del artista en los temas y modelos contemporáneos y su habilidad para encontrar una potente y clara expresión plástica de estas ideas y modelos.

En los años 30, Deineka, a un ritmo acelerado e impetuoso, comienza a ampliar el círculo de sus experimentaciones artísticas, pasando por toda una cadena de teorías especulativas, afectadas a veces, en el camino hacia un arte directo, vivo, ahíto de una frescura y una fuerza espiritual sorprendentes. Demasiado precipitadamente, los críticos de arte le encuadraron en ese grupo de artistas de "cartel y dibujo gráfico", al achacarle la incapacidad de expresar algún tipo de sutileza lírica o psicológica de sus personajes. Deineka refutó esta creencia ya en los años 30 con un gran número de brillantes trabajos, que desplegaron con toda su fuerza la poliédrica y profunda complejidad de su perfil creativo. Una serie de trabajos de este decenio, comenzando con *Niña junto la ventana* (1931) y terminando con *Marcha izquierdista* (1940), colocó a Deineka en uno de los primeros lugares del arte realista soviético de aquellos años.

La mera comparación de dos trabajos suyos, próximos en el tiempo, de los años 30 —el cartel *China en el camino de su liberación de las garras del imperialismo* (1930) y la acuarela negra *Niña junto a la ventana. Invierno* (1931), realizada para ilustrar el libro *Kutermá* de N. Aséyev [CAT. 97]— puede dar una clara impresión del gran diapasón de soluciones figurativas que posee el arte de Deineka de aquellos años. El cartel, realizado para honrar la lucha de liberación del pueblo chino contra los intervencionistas y el reaccionario Kuomintang, no por casualidad es considerado el mejor cartel del arte soviético de los años 30. Ahora, con la perspectiva del tiempo pasado, su sentido y su composición artística se han vuelto aún más significativos y profundos. Un obrero chino, que, con un movimiento brusco e impetuoso, derriba de un golpe al general traidor, sobre un fondo parco, en el que se recortan a lo lejos las siluetas de los buques de guerra de las potencias intervencionistas: he aquí, en esencia, lo que con tanta contención exterior y tensión interna nos ofrece Deineka en este trabajo. La fuerza y el dinamismo tan dramático de este cartel se puede contrastar con ese silencio concentrado, que casi se puede oír, que domina por completo la acuarela *Niña junto a la ventana*. Esta obra es, quizá, la expresión más brillante y consecuente de la faceta lírica que se hace visible por aquellos años en el talento de nuestro pintor.

A partir de entonces Deineka se instaló en el camino de un mayor carácter pintoresco y una mayor riqueza cromática, elementos que no sustituyen, sino que vienen a complementar, el sistema compositivo, sopesado y estrictamente reglamentado, de sus obras tempranas, construidas sobre la silueta limpia y diáfana.

Cierto es que Deineka mantuvo esta armonía cromática durante mucho tiempo (por no decir siempre), aunque contenida dentro de unos límites exiguos, sin traspasar nunca la frontera de una integridad delicada, subrayada por una tonalidad lacónica y apagada que con frecuencia tendía a una evidente monocromía. Todas estas innovaciones pictóricas nacieron de la necesidad de expresar con mayor sencillez y acentuada claridad los sentimientos más profundos.

De este, si se nos permite expresarlo así, tenso y agudo lirismo está imbuido el maravilloso *Paisaje*, del año 1932, con sus dos caballos al fondo y las hierbas secas del primer plano, casi monotonal —de un gris-negro chamuscado— en su estructura cromática. Una gran ternura colma un pequeño cuadro de ese mismo año, *El niño dormido*, donde el cuerpo desnudo y rosa claro de la criatura está matizado con tanta osadía por el azul intenso del gran ramo de acianos del primer plano. Justo a estos primeros años de la década de los 30 se asocian los mejores desnudos de Deineka: *En el balcón* (1931) [CAT. 212], *Muchachas bañándose* (Galería Tretyakov, 1933) y, sobre todo, *Bañista de rodillas* (1935), una obra llena de profundo entusiasmo ante la belleza humana y la gran poesía de lo ordinario, de la vida real.

Como cumbre de esta línea creativa de Deineka en los años 30 hay que nombrar con toda justicia al cuadro *Madre* (1932), una de las obras más admirables de la pintura soviética. Esa plenitud del sentimiento humano que supo expresar Deineka en ese cuadro habla de su profunda fe en la fuerza moral y la dignidad del ser humano.

La sencillez monumental bien lograda de la estructura figurativa, la meditada contención del color y, junto a todo ello, la osada y libre naturalidad compositiva conceden a este cuadro de Deineka no sólo un valor enorme, sino también, en gran medida, una impresionante resonancia. En esta obra se conjugan una sincera emoción espiritual y una grandeza heroica igual de real.

Ya en *Madre*, junto a la sutileza lírica y la ternura del sentimiento maternal, se aprecia un matiz de tensión dramática. Algunos lienzos de esos años desarrollan ya de forma abierta y bastante brusca y expresiva la línea dramática en la creación de Deineka. *El mercenario de los intervencionistas* (1931), *Parados en Berlín* (1932) y *En el interrogatorio* (1933), sobre todo los dos primeros, encandilan por el sentimiento mezclado de rabia y dolor que encierran. En la composición de *El mercenario de los intervencionistas*, simplificada hasta el laconismo del cartel, sorprendentemente rígida e irregular, severamente equilibrada incluso en su propia asimetría, Deineka supo encontrar una expresividad psicológica concentrada y justamente intencionada.

En gran medida esta fuerza dramática se expresó en una serie de ilustraciones (1934) para la obra de Henri Barbusse, *El fuego*, parcas y sencillas hasta el extremo y, por eso mismo, tanto más terribles e iracundas [CAT. 91, 92].

Su viaje al extranjero —Francia, Italia y Estados Unidos— en 1935 fue la causa de la aparición de una serie de lienzos y acuarelas realizadas por Deineka en un gran ascenso creativo. Y de nuevo aquí se entrelazaron las imágenes tiernas y conmovedoras (*Concierto negro*, *Joven negro* y otros) con otras dramáticamente tensas, por ejemplo, la maravillosa acuarela por su fuerza de síntesis *Las Tullerías*: un trozo de parque con una escultura que representa a una muchacha que corre impetuosamente y, junto a ella, la figura entumecida e inmóvil de un ser vivo, un vagabundo o un parado, sentado en un banco.

Deineka contempló en el extranjero no sólo la belleza de las *villas* italianas, las plazas parisinas o los malecones del Sena, sino que advirtió con perspicacia los contrastes de la vida social de los países burgueses (*Calle en Roma*, 1935, *Tedio*, 1936). Toda esta serie de trabajos se distingue por una especial riqueza pictórica; unas extrañas y refinadas armonías cromáticas que a cada paso coinciden aquí con la veracidad realista y la acerada expresividad de las imágenes (por ejemplo, en *Concierto negro* o *Malecón del Sena*). El trabajo sobre el paisaje en este período agudizó en Deineka la percepción de la naturaleza.

Cierto es que Deineka ya había trabajado la paisajística, y con buenos resultados, antes de su viaje al extranjero. Más de una vez se le despertó esa atracción hacia la sensación de fidelidad y delicadeza que produce el paisaje ruso, tanto el tradicionalmente lírico con toda la patriarcal inviolabilidad de su apariencia (acuarela *La tarde*, Galería Tretyakov, 1934), como el paisaje nuevo, con su adquirida industria moderna, aviones y vías de tren. Entre los trabajos de esta última variante, resulta muy característico el pequeño lienzo *Mediodía* (1932) [CAT. 180], con un grupo de jóvenes bañistas corriendo al fondo de un estanque, bajo un terraplén por el que pasa el ferrocarril. Esta pequeña obra, que se conserva en el Museo Ruso, de apariencia contenida en su generosa gama cromática gris-negro-amarillenta, ofrece un reflejo sorprendentemente veraz de las peculiaridades del paisaje industrial de aquellos años. En ella se muestra con gran fuerza y evidencia qué riquezas artísticas tan inagotables se esconden en la más prosaica y "fea" conjunción —para un observador poco atento— de detalles rutinarios en un paisaje de ferrocarril desierto y sucio de algún punto incógnito de la cuenca del Don. Y de esta pequeña composición más adelante se desarrollaría y plasmaría la idea de un gran cuadro, *En un descanso laboral en la cuenca del Don* (1935), lleno de vida, energía optimista y delicadeza poética. El sentimiento contemporáneo del paisaje se expresa en Deineka no sólo en los detalles de medios técnicos y transportes modernos que introduce en sus *landschafts* [paisajes], sino que también se siente transido por la estructura rítmica del paisaje, las correlaciones mutuas entre las figuras humanas y la naturaleza. El hombre siempre actúa como amo y organizador de la naturaleza, al mismo tiempo que esta, la naturaleza, adquiere un semblante épico audazmente generalizado, que a veces recuerda el "paisaje heroico" de los antiguos tiempos. En esta constante fusión de la clara, tranquila y majestuosa naturaleza con la vida humana plena de actividad, trabajo humano y creaciones técnicas resultado de ese trabajo, Deineka encuentra con mucha frecuencia excelentes soluciones pictóricas puras y bien ordenadas.

En Deineka, la naturaleza se hace especialmente activa en sus lienzos y acuarelas de temática aeronáutica. No sólo el cuadro *Futuros aviadores* de 1937 [CAT. 233], sino también las innumerables ilustraciones en acuarela que realiza para los libros infantiles escritos por los famosos aviadores soviéticos G. F. Baydukov *(A América cruzando el Polo)* e Y. P. Mazúruk (*Nuestra aviación*, 1938), llenas de orgullosa grandeza épica, sencilla, severa y al mismo tiempo orgánicamente natural. El avión de alas rojas de Chkálov sobre los interminables hielos del lejano norte canadiense o el avión de pasajeros sobre las aldeas cubiertas de nieve de los alrededores de Moscú y los esquiadores con sus jerséis rojos, a pesar de su escala cuasi miniaturesca, se destacan por su sorprendente y monumental constructividad y amplitud. No es extraño que algunas de estas pequeñas ilustraciones crecieran hasta convertirse en grandes lienzos, que seguían manteniendo los principios compositivos y cromáticos de sus prototipos.

El cuadro más interesante de entre todas estas "dos veces engendradas" composiciones es, sin duda, *Nikitka, el primer hombre-volador ruso* (1938), surgido sobre la base de la pequeña ilustración que aparece en el primer capítulo del libro de Mazúruk. Es un caso raro de alusión a la historia antigua por parte de Deineka. Pero incluso emplazándose tan lejos en el tiempo, Deineka no deja de ser un hombre del siglo XX. La atrevida magnificencia monumental de este cuadro no llegó a ser contemplada por los espectadores cuando fue expuesto por primera vez en una de las exiguas salas inferiores de la Galería Tretyakov. Hubo que esperar a la exposición de 1957 para valorar por completo y como se merece esta obra.

El espíritu monumental, épico y heroico, de Deineka, su particular y diáfana construcción arquitectónica y su meditada concepción decorativa, presentes incluso en sus más pequeñas acuarelas, tuvo que conducir indefectiblemente al artista a experimentar directamente en el campo de la pintura monumental: el fresco y el mosaico. No se puede decir que todas las obras que realizó Deineka en este campo fueran irreprochables. Además, en algunos casos es difícil sacar una conclusión al respecto, puesto que los enormes paneles que Deineka realizó para las exposiciones mundiales de París y Nueva York y la Exposición Panrusa de Agricultura (VDNJ) no se han conservado. Sobre la riqueza y la medida sutileza de la estructura cromática y compositiva de estos trabajos se puede juzgar sobre la base de los bocetos de dos paneles para la VDNJ —*La vieja aldea (Disputa sobre lindes)* y *La revuelta campesina en 1905*, 1937[1]- y, sobre todo, del gran lienzo de 1937 *Primer quinquenio*, que venía a ser como el boceto fragmentario de un mural, pero que tiene un gran valor por sí mismo.

En el período que va entre 1933 y 1941, Deineka no pintó nada más significativo e importante que *Primer quinquenio* y el lienzo que siguió tras él en 1940, *Marcha a la izquierda*. Estos trabajos pueden estar a la misma altura que *La defensa de Petrogrado, Madre* o *La defensa de Sebastopol*, distinguiéndose por su carácter patético y majestuoso. En el cuadro *Primer quinquenio* se representa a un grupo de obreros en marcha con sus ropas grises y humildes y unos rostros severos, serios, tensos y pensativos, y, tras ellos, en la parte superior, recortada sobre el fondo del cielo, la estatua griega de la Victoria alada de Samotracia, orgullosa personificación de la victoria final. La segunda de estas obras es un gran y maravilloso lienzo, inspirado en un poema de Mayakovski, *La marcha de la izquierda*, y realizado por encargo del Museo de Literatura, pero que se convirtió mucho más que en una simple ilustración del texto poético. Por el puente que une la Bolsa de Petersburgo con el Palacio de Invierno, con estandartes rojos des-

plegados al viento, marchan directamente hacia el espectador una escuadra esbelta y compacta de marineros, quizá del "Aurora" y, tras ellos, otras filas de soldados y marineros. Deineka supo transmitir ese pesado y cadencioso ritmo de los pasos, encontró los rostros sorprendentemente vivaces y severos de los marineros, muy diferentes los unos de los otros, pero unidos por una única voluntad y una sola pretensión. Los versos del poeta —"¿Eh, quién marcha con la derecha?... ¡Izquierda! ¡Izquierda! ¡Izquierda!"— tuvieron aquí una materialización visual que sorprende por su fuerza y diáfana sencillez. Este cuadro es una de las obras más significativas de entre todas las consagradas a la Revolución de Octubre.

Los años de la Gran Guerra Patria fueron para Deineka, a pesar de todas las penalidades y dificultades de aquellos días, un período de un gran ascenso artístico, ya anticipado por toda su obra creativa de los años 30. Su lienzo *La defensa de Sebastopol* (1942) es una obra sobresaliente del arte soviético de los años de guerra, uno de los trabajos más dramáticos de aquel tiempo, una epopeya triste y desconsoladora, pero también majestuosa, sobre la hazaña de los defensores de la ciudad-héroe soviética. Un énfasis frenético y extremamente tenso, la fuerza del movimiento y esa expresividad intensa, angulosa y rígida hacen que este cuadro destaque incluso entre las obras más patéticas de Deineka. El artista vivió la trágica y en igual medida heroica gravedad de los sentimientos que se despertaron durante aquellos tiempos bélicos; le atormentaron amargamente las imágenes de muerte y sufrimiento *(Durante la ocupación*, 1944; *Aldea incendiada*, 1942); le arrebataron las escenas de combate contra el enemigo y la victoria sobre él; y en esas escenas encontró unas imágenes sorprendentes por su ruda veracidad (*El as derribado*, 1943). Deineka supo encontrar una materialización sintetizadora de la angustia y, al mismo tiempo, el poderío inexpugnable de Moscú durante los años de la guerra en la carrera impetuosa de un camión militar, en la tensión sombría de una calle desierta, obstruida por defensas anticarro, en las casas silenciosas, azotadas por ventiscas de nieve (*Los suburbios de Moscú*, 1941). Este cuadro es un hermoso ejemplo de cuánto se puede decir con un paisaje sobrio y severo, a pesar de que en él no aparece una sola figura humana.

Pero hacia el final de la guerra, Deineka pudo ya pintar un cuadro tan alegre, tan lleno de una vivacidad festiva y optimista como "*Libertad plena*" (1944), que suena como una canción, con su composición rítmica, clara, ligera y transparente.

No en menor grado que *Los suburbios de Moscú,* también ha sido elevada y admitida generalmente como un valor simbólico la acuarela *En el día de la firma de la declaración,* pintada por el artista en el Berlín vencido.

En el periodo postbélico, la creación de Deineka se vio fuertemente dificultada por unas innecesarias desviaciones de su estilo monumental propio y de profundo contenido. No le procuraron gloria, ni honor sus intentos de trabajar en el campo de la pintura de género moralista y aleccionador, descriptivo-narrativo o de carácter anecdótico; no encontró nada sustancialmente significativo ni en sus retratos ni en sus naturalezas muertas. Pero siempre que permanecía fiel a sí mismo, que promovía los temas contemporáneos más importantes, siempre que encontraba una auténtica expresión plástica, el éxito volvía a acompañarle y surgían cuadros fuertes, nuevos y osados por las soluciones figurativas que aportaban. Cuadros como *En la cuenca del Don* (1947) [CAT. 243], *En los espacios abiertos de las edificaciones de Moscú* (1949), *Tractorista* (1956) o *Junto al mar* (1956) resultan admirables sobre todo por la poesía y la belleza del trabajo creativo humano, tan fuerte y profundamente expresados en ellos. Una serenidad clara y pacífica reina en estos cuadros. Especialmente atractiva es la tela *Junto al mar*, muy contenida en su composición cromática gris-plateada. Deineka veía fielmente, de reojo o a hurtadillas, los movimientos precisos y seguros de las jóvenes pescadoras trabajando al borde del mar, colgando el pescado en las pértigas; transmitía con unos trazos sencillos, ágiles y rápidos la tranquila elegancia de sus movimientos, sus fuertes y compactas figuras sobre el fondo de una mar plano y gris y un cielo alto y mate.

Los trabajos de su época final —*Tractorista, Junto al mar* y unos valiosos y estupendos dibujos de modelos femeninos— demuestran claramente que Deineka había encontrado de nuevo una trayectoria fiel y productiva, que desarrollaba orgánicamente sus valiosas cualidades propias: su enamorado entusiasmo ante la belleza y la dignidad humanas, su aguda percepción de la contemporaneidad y la estructura épica y monumental de sus soluciones compositivas. Ningún error temporal del artista (como el lienzo falso, artificioso y premeditadamente "moralista",Versos de Ma*yakovski*) pudo atenuar su gran maestría sincera y profundamente humana).

Ya hace tiempo que queda fuera de toda duda que Deineka pertenece a ese grupo de artistas, a los que resulta natural y habitual mostrar sus capacidades artísticas en muchas y diversas variantes creativas. Con el mismo entusiasmo y generalmente con idéntico éxito, Deineka aplicó sus esfuerzos a la pintura monumental y de caballete, la acuarela y el dibujo a tinta china, la ilustración y el cartelismo, la cerámica y la escultura de caballete o decorativa, tanto en madera como en bronce.

Su tendencia a las soluciones monumentales le condujo a una participación activa en toda una serie de grandes trabajos decorativos, como la decoración del metropolitano de Moscú, el Teatro del Ejército soviético, el nuevo teatro de Cheliabinsk o, por último, la Universidad de Moscú en las colinas de Lenin, donde, con la amistosa ayuda del arquitecto L. V. Rúdnev, Deineka llevó a cabo un amplio ciclo de retratos en mosaico de los más grandes científicos de todas las naciones y todos los tiempos. Pero yo creo que Deineka nunca se mostró en el arte "monumentalista" de manera tan pura y consecuente como lo hizo en la pintura de caballete o la acuarela. Justo en ellas este gran estilo se mostró menos preconcebido y con una forma menos esbozada de antemano, se hizo orgánicamente más acabado, con la necesaria expresividad de la mayor y más auténtica percepción realista del tiempo en su comprensión más activa y progresista. Los cuadros de caballete de Deineka son los máximos portadores de esta meditada y equilibrada estructura compositiva, caracterizada por una claridad lacónica y una sencillez profundamente significativa y rica en contenido.

Deineka nunca fue ni será capaz de evadirse y esconderse en una contemplación pasiva y ociosa. Al contrario, necesita como el aire un contacto directo y continuo con la vida y las grandes masas, con su trabajo, sus alegrías y pesares. Por eso en su arte hay tanta verdad creadora capaz de subyugar a la totalidad de los espectadores que lo contemplan.

1. Estas obras no se han conservado. Cf. en este catálogo *Aleksandr Deineka (1889-1969) Una vida en el país de los soviets*, epígrafe 1939 [N. del Ed.].

Publicación original en ruso: Chegodáyev, A., "A. Deineka", *Iskusstvo*, nº 5 (1957).
Traducción del texto original ruso de Rafael Cañete.





Exposiciones

Fundación Juan March

Individuales

1935

Exposición individual de acuarelas, Art Alliance Gallery, Filadelfia, 11 febrero.

Exposición individual, Embajada soviética, Washington, D.C., 5 marzo.

Exposición individual, Studio House Gallery, Washington, D.C., 16 marzo-7 abril.

Exposición individual, París, marzo.

A. Deineka. Vsekojudózhnik, Moscú, 15-30 diciembre; Academia de Bellas Artes de Leningrado, 12 febrero 1936.

1957

Exposición de las obras de A. A. Deineka, artista emérito de la RSFSR y miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú, 8 mayo; Leningrado.

1960

Exposición de las obras de Aleksandr Aleksándrovich Deineka, Pinacoteca Estatal, Kursk, 27 agosto; Rostov-na-Donu; Krasnodar.

1966

Exposición de las obras de Aleksandr Aleksándrovich Deineka. Pintor del Pueblo, Premio Lenin y miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Pinacoteca Estatal, Kursk, 19 octubre; Museo de Arte Ruso de Kiev, 18 febrero 1967-25 marzo 1967; Museo Estatal del Arte Ruso y Letón de Riga, 7 abril 1967.

1969

Aleksandr Aleksándrovich Deineka. Artista de la nación de la URSS, miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Premio Lenin. Exposición de sus obras, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú, 5 junio; Budapest; Leningrado, 1969-1970.

Exposición de las obras del pintor A. A. Deineka, Pinacoteca, Lvov.

1972

Exposición de las obras de A. A. Deineka. En el 50 aniversario de la formación de la URSS, Varsovia; Estetinia, 1973.

1974

Aleksandr Aleksándrovich Deineka. En el 75 aniversario de su nacimiento, Pinacoteca Deineka, Kursk, 1974-75.

1980

Exposición de las obras del Héroe del Trabajo Socialista, miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS, artista de la nación de la URSS, Aleksandr Aleksándrovich Deineka (1899-1969). Exposición de sus obras con motivo del 80 aniversario de su nacimiento. Pintura, escultura, obra gráfica. Moscú; Leningrado.

1982

Alexander Deineka. Malerei, Graphik, Plakat, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 29 octubre 1982-5 enero 1983.

1988

Exposición de obras de A. Deineka (de los fondos de la Pinacoteca Deineka de Kursk), Kaliningrado; Ordzonikidze.

1989

Exposición de las obras de A. A. Deineka dedicada al 90 aniversario de su nacimiento, Pinacoteca Deineka, Kursk.

Exposición de las obras del Héroe del Trabajo Socialista, miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS, artista de la nación de la URSS, Aleksandr Aleksándrovich Deineka (1899-1969). Exposición de sus obras con motivo del 90 aniversario de su nacimiento. Pintura, escultura, obra gráfica, Moscú, 1989-90.

1990

Aleksandr Deineka, 1899-1969, Helsingin Taidehalli, Helsinki.

1999

En el primer centenario del nacimiento de A. A. Deineka, Pinacoteca Deineka, Kursk.

2001

Aleksandr Deineka. Pinacoteca Deineka, Kursk. Proyecto "El mapa de oro de Rusia", Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

Exposición de las obras de A. Deineka de los fondos de la Pinacoteca Deineka de Kursk, Belgorod.

2008

Deineka. Transformaciones, Pinacoteca Deineka, Kursk.

2009

Aleksandr Deineka. Obra gráfica de la colección de la Pinacoteca Deineka de Kursk, Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 26 mayo-20 septiembre.

La exposición de un solo cuadro. "El artista que soñaba con un mundo perfecto" dedicada al 110 aniversario de Aleksandr Deineka, Cheliábinsk.

Exposición de las obras de A. A. Deineka dedicada al 110 aniversario de su nacimiento, Almatý; Kursk.

2010

Aleksandr Deineka. "Trabajar, construir y no lamentarse". Pintura, obra gráfica y escultura, Galería Estatal Tretyakov, 17 marzo-23 mayo.

2011

Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 febrero-11 mayo.

Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado. Fundación Juan March, Madrid, 7 octubre 2011-15 enero 2012.

Colectivas

1921

Paneles decorativos para el Palacio de los Trabajadores, 8º Congreso Soviético Regional, Kursk.

1923

1ª Exposición Panrusa de Agricultura y Comercio, Moscú, 19 agosto.

1924

1ª Exposición-Debate de las Asociaciones del Arte Activo y Revolucionario, Casa del Renacimiento de la Juventud, Moscú, 11 mayo.

1925

1ª Exposición de la Asociación de Pintores de Caballete (OST), Museo de la Cultura Pictórica, Moscú, 26 abril.

1ª Exposición estatal itinerante de pintura, Moscú; Saratov; Tsaritsin (hoy Volgogrado); Kazán; Nizhni Nóvgorod.

La caricature soviétique, VII Salon de l'Araignée, París.

1926

2ª exposición de la Asociación de Pintores de Caballete (OST), Museo Histórico, Moscú, 3 mayo.

Internationale Kunstausstellung, Dresde, junio-septiembre.

1ª exposición de obra gráfica, Moscú.

1927

IV Exposición Internacional "El arte del libro", Leipzig; Núremberg.

Exposición de arte contemporáneo, Simferópol; Feodosia.

10 años de 'Octubre', exposición itinerante organizada por VOKS, Berlín; Viena; Praga; Estocolmo; Oslo; Copenhague, 1927-1928.

1928

10 años de Octubre, VJUTEMAS, Moscú, 8 enero.

10ª Exposición de la AJRR, dedicada al X Aniversario del Ejército Rojo Obrero-Campesino, Moscú, 24 febrero.

XVI Biennale di Venezia, Venecia, 23 abril.

PRESSA. Internationale Presse-Ausstellung, Colonia, mayo-octubre.

Exposición de las adquisiciones realizadas por la Comisión Estatal de Adquisiciones de Obras de Arte en 1927-1928, Moscú.

Los teatros de Moscú durante la primera década de poder soviético (1917-1927), Moscú.

1929

Exhibition of Contemporary Art in Soviet Russia: Painting, Graphic, Sculpture, Grand Central Palace, Nueva York, 1 febrero-marzo; Filadelfia; Boston; Detroit.

Le livre d'enfant en U.R.S.S, Librairie Bonaparte, París, 27 abril-22 mayo.

La vida cotidiana de los niños en la Unión Soviética. Los niños en el arte. Exposición de pintura, dibujo, cine, fotografía documental y escultura, Moscú.

I Exposición itinerante de pintura y dibujo, Moscú.

El dibujo soviético, Samara.

Arte gráfico y arte del libro en la Unión Soviética, Stedelijk Museum, Ámsterdam.

USSR – Russische Ausstellung, Kunstgewerbemuseum, Zúrich; Winterthur.

Arte gráfico ruso, Galería Central, Riga, noviembre-diciembre.

1930

1ª exposición de la asociación 'Octubre', Parque Central de Cultura y Ocio Gorki, TPKiO, Moscú, 27 mayo.

XVII Biennale di Venezia, Venecia, 23 junio; Zúrich y Berna.

Moderne russische Kunst, Berlín, julio.

Obras de arte dedicadas al periodo revolucionario y post-revolucionario, Moscú.

II Exposición itinerante de pintura y dibujo, Moscú; Nizhni Nóvgorod; Kazán; Sverdlovsk; Perm; Ufá; Samara; Sarátov; Penza.

El obrero y el campesino en la pintura pre-revolucionaria y soviética. Exposición itinerante, Samara.

El arte socialista hoy, Stedelijk Museum, Ámsterdam.

Russische Kunst von Heute, Viena.

Arte gráfico, dibujo, cartel y arte del libro, Riga; Danzig.

1931

El arte internacional por la lucha contra el imperialismo, Pabellón del Parque Central de Cultura y Ocio Gorki, TPKiO, Moscú, 1 agosto-15 septiembre.

Internationale Ausstellung "Frauen in Not", Berlín, 9 octubre.

30th Carnegie International, Carnegie Institute, Pittsburg, 15 octubre; Baltimore, 1932; St. Louis, 1932.

III Exposición itinerante organizada por el Departamento de Arte del Comisariado del Pueblo para la Educación de la RSFSR, Sverdlovsk; Magnitogorsk; Omsk; Novosibirsk; Kuzbass; Semipalatinsk; Alma-Ata; Tashkent; Samarkanda; Rostov-na-Donú; Krasnodar; Grozny; Novorossiysk; Minsk; Smolensak.

Kunstausstellung der Sowietunion, Zúrich; Berna; Ginebra; Basilea; San Gall.

Exposición internacional "El arte del libro", París; Lyon, 1932.

1932

XVIII Biennale di Venezia, Venecia, 19 junio.

Los artistas de la RSFSR celebran los 15 años: 1917-1932. Pintura, obra gráfica, escultura, Museo Estatal Ruso, Leningrado, 13 noviembre; Museo Histórico y Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 27 junio 1933.

El cartel al servicio del plan quinquenal (La 1ª exposición de carteles de la URSS), Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

Paneles monumentales, Moscú.

Exposición itinerante de artistas moscovitas, Járkov.

People's Education in the USSR, Londres.

Exposition internationale des affiches, Société Royale des Beaux-Arts, Lieja; Verbier.

Soviet Drawings. Posters, Book Illustrations, Photographs, Chicago; San Francisco; Nueva York, 1932-33.

1933

Exposición bélica de la OSOAVIAJIM dedicada al XV aniversario del Ejército Rojo, Moscú, 24 febrero.

Arte soviético, Varsovia, marzo; Museo Estatal de Bellas Artes de Copenhague, 13 mayo.

15 años de RKKA, Vsekojudózhnik, Moscú, 30 junio; Leningrado, 1933-34; Kiev, 1934; Járkov, 1935.

Arte gráfico soviético. Libros de arte, carteles, fotografía, Madrid; Marsella.

Exposición internacional de carteles contemporáneos, Milán.

International Travelling Exhibition of Painting, Nueva York; Chicago.

Exhibition of Soviet Posters, Nueva York.

Arte gráfico soviético. Carteles, libros infantiles y artísticos, fotografías, París; Lyon; Burdeos.

Contemporary Art in the USSR, San Francisco; Chicago; Filadelfia; Nueva York.

El humor y la sátira soviética, Estocolmo; Oslo.

1934

Exposición de carteles con motivo del XVII Congreso del PCUS, Moscú, 28 enero.

XIX Biennale di Venezia, Venecia, 12 mayo.

10 años sin Lenin por el camino de Lenin. Exposición de carteles con motivo del XVII Congreso del PCUS, Moscú.

Grabado y dibujo soviético, Copenhague.

International Exhibition of Posters, Londres.

Soviet Graphics, Londres; Glasgow y otras ciudades.

33rd Carnegie International, Carnegie Institute, Pittsburg, 18 octubre.

Arte soviético, Estambul; Ankara, 1934-35.

The Art of Soviet Russia, Pennsylvania Museum of Art, Filadelfia, PA, 15 diciembre 1934-21 enero 1935; Worcester, MA, 4-24 febrero 1935; Baltimore, MD, 4-27 marzo; Toledo, OH, 7-21 abril; Montreal, Canadá, 17 mayo-1 junio; San Francisco, CA, 15 julio-15 agosto; Santa Barbara, CA, 26 agosto-14 sept; 1-20 octubre, Milwaukee, WI; Kalamazoo, MI, noviembre; Cleveland, OH, 20-29 diciembre; Kansas, MO, 5-26 enero 1936; Denton, TX, 10-20 febrero; Dallas, TX, 9-29 marzo; Los Angeles, CA, 12 abril-3 mayo; Williamstown, MA, 8-27 junio; Springfield, MA, septiembre; Nueva York, 12-28 noviembre.

1935

Exposición de otoño de artistas moscovitas, Moscú.

Exposición itinerante, Nizhni Nóvgorod; Bakú; Tiflis; Rostov-na-Donú, Donetsk.

Exposición de octubre en los escaparates de la calle Kuznetsky Most, Moscú.

1936

I Exposición de pintura monumental, Moscú.

5 años de ilustración de libros soviéticos (1931-1936), Moscú.

Obras de artistas moscovitas, Moscú.

Obras de pintores moscovitas, Oréjovo-zúyevo.

Pintura y obra gráfica, Kislovodsk.

Arte gráfico soviético, Copenhague; Haugesund; Stavanger; Bergen; Oslo; Trondheim; Nanking; Cantón; Hangzhou; Shanghái.

Acuarelas y obra gráfica de artistas soviéticos, Oslo.

Dibujo, acuarela y litografía soviética, Sofía.

Exposición de las obras estivales de los pintores moscovitas, Kuznetski most (Sala de Exposiciones de la Unión de Artistas), Moscú.

1937

Exposition Internationale "Arts et techniques dans la vie moderne", París, 25 mayo.

Obras de artistas de Moscú y Leningrado, Kislovodsk.

Obra gráfica de artistas moscovitas, Járkov.

1938

Literatura infantil e ilustración del libro infantil de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, Moscú.

20 años del Ejército Rojo Obrero-Campesino (RKKA) y de la Marina, Moscú, 5 mayo; Leningrado, 1939.

Carteles políticos y arte de masas "Donde nosotros y donde ellos", Leningrado.

Obra gráfica y acuarela soviética, Oslo; Bergen; Stavanger.

1939

La industria del socialismo. Exposición de los artistas de la Unión Soviética, Moscú, 18 marzo; Leningrado.

New York World's Fair "The World of Tomorrow", Nueva York, 30 abril-31 octubre.

Exposición Panrusa de Agricultura (después *Exposición de los Logros de la Economía Nacional*), Moscú, 1 agosto.

1940

Obras de artistas de Moscú y Leningrado, Lvov.

Arte soviético. Exposición itinerante, Bielostok.

1941

I Exposición de la Asociación de Artistas Moscovitas, Moscú.

Las mejores obras de artistas soviéticos, Moscú.

Arte soviético, exposición itinerante, Donetsk.

1942

Los artistas moscovitas en los días de la Gran Guerra Patria, Moscú, febrero.

Pabellón de artistas moscovitas, Moscú.

1943

La Gran Guerra Patria. Exposición de pintura, obra gráfica, escultura y arquitectura de la URSS, Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 1943.

El Ejército Rojo en lucha contra el invasor nazi, Casa Central del Ejército Rojo, Moscú, 23 febrero.

Las mejores obras del arte soviético de los fondos de la Galería Estatal Tretyakov, Novosibirsk.

1944

La defensa heroica de Moscú en 1941-1942, Moscú.

S. V. Guerásimov, A. A. Deineka, P. P. Konchalovski, S. D. Lébedev, V. I. Mújina, D. A. Shmárinov, Galería Tretyakov, Moscú, 28 julio.

1945

Exhibition of Russian Paintings, Society of the Four Arts, Palm Beach, FL, 16 febrero.

Los artistas moscovitas en los espectáculos de los años 1941-1945, Moscú.

Pintura y obra gráfica soviéticas, Riga; Tallin.

Cultura física y deporte en las artes plásticas, Moscú.

1946

Exposición de arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1946: pintura, escultura, obra gráfica, Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 19 enero.

Obras de artistas moscovitas, Moscú.

Pintura y arte gráfico soviético. Exposición itinerante, Nizhni Nóvgorod; Kúibyshev (Samara); Tiflis; Vilnius; Kishinev; Yereván; Bakú; Ashjabád.

Obras de artistas moscovitas, Yalta.

1947

Ausstellung Sowjetischer Malerei: Alexander Gerassimow, Sergei Gerassimow, Alexander Deineka, Arkadij Plastow, Staatliches Kunstgewerbemuseum (actualmente MAK), Viena, 20 febrero; Praga; Belgrado; Sofía.

Moscú en la obra de los artistas soviéticos (exposición dedicada al 8º Centenario de Moscú), Moscú.

Exposición de Arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1947: pintura, escultura, obra gráfica, Moscú; Leningrado.

Exposición de primavera de las obras de los pintores y escultores moscovitas, Moscú.

Obra gráfica de los artistas de Moscú y Leningrado, Moscú; Oriol; Smolensk.

Arte gráfico soviético, Vílnius; Kaliningrado; Kaunas; Riga; Liepaya; Tallinn; Tartu.

Obras de artistas soviéticos, Viena, Praga, Belgrado.

Pintura y obra gráfica de los artistas soviéticos. Exposición itinerante, Sarátov; Ástrajan.

Exposición itinerante organizada por el Fondo Artístico de la URSS, Sochi.

1948

Pintura y arte gráfico soviético, Moscú.

30 años de las Fuerzas Armadas Soviéticas (1918-1948), Moscú.

El cartel soviético, Moscú.

Exposición itinerante de obras de artistas soviéticos, Alma-Ata; Tashkent; Ashjabád; Dushanbé.

Pintura y obra gráfica de artistas soviéticos. Exposición itinerante, Baltiysk; Liepaya; Riga; Perm; Nizhni Taguíl; Sverdlovsk; Cheliábinsk.

Arte ruso pre-revolucionario y soviético, Riga.

Exposición permanente de obras de artistas moscovitas, Moscú.

Obra gráfica de artistas soviéticos, Moscú.

1949

Exposición de Arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1949: pintura, escultura, obra gráfica, Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 6 noviembre.

Obras de artistas moscovitas, Moscú.

Obras de artistas de Moscú y Leningrado, Kazán.

Pintura y obra gráfica soviética. Exposición itinerante, Oriól; Yeléts.

Obras de artistas moscovitas dedicadas a la Marina. Exposición itinerante, Sebastopol; Nikoláyev; Batumi; Poti.

Pintura soviética, Berlín; Dresde; Budapest.

El cartel soviético. Exposición itinerante, Leningrado, 1949; Tiflis; Bakú; Yereván; Kiev; Járkov; Donetsk; Dniepropetrovsk, 1950.

1950

Soviet Painting. Sculpture and Graphics, El Cairo.

Obras de artistas soviéticos. Exposición itinerante, Gorki; Saransk; Sarátov; Kúibyshev (Samara).

Arte gráfico soviético, Irkutsk.

1951

Exposición de Arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1951: pintura, escultura, obra gráfica, Moscú, Galería Estatal Tretyakov, 1951-52.

1952

N. V. Gógol en las obras de artistas soviéticos. En la conmemoración del centenario de su muerte, 1852-1952, Sala del Comité de Organización de la Unión de Pintores Soviéticos, Moscú, 15 marzo.

Obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú.

1953

Arte soviético en la colección de la Galería Estatal Tretyakov, Leningrado.

1954

Arte pre-revolucionario y soviético. Exposición itinerante, Sverdlovsk; Cheliábinsk.

Arte soviético, Pekín; Shanghái; Cantón; Hangzhou.

1955

Exposición itinerante de arte gráfico soviético, Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, Berlín, 5 enero; Leipzig; Rostock.

*Exposición de arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1955: pintura, escultura, obra gráfica, carteles y artes decorativas,*Galería Estatal Tretyakov, Moscú; Dom Judozhnika (La Casa del Pintor); Sala de la Unión de Pintores de la URSS, 20 enero.

Obra gráfica soviética en colecciones privadas, Alma-Ata.

Exposición itinerante de las obras de artistas soviéticos, Ástrajan; Majachkalá; Grozni; Ordzhonikidze; Nalchik; Stavropol; Piatigorsk.

Obras de arte ruso pre-revolucionario y arte soviético en los fondos de la Galería Estatal Tretyakov, Dniepropetrovsk; Súmy; Úzhgorod; Petrozavodsk; Kalinin, 1955-1956.

1956

XXVIII Biennale di Venezia, Venecia, 19 julio.

Obras de artistas soviéticos (1917-1956), Moscú.

II Exposición de acuarelas de pintores moscovitas, Moscú.

Arte soviético, Yakarta.

Arte soviético, Sofía; Plovdiv; Bucarest.

Exposición itinerante de obras de artistas soviéticos, Volgogrado; Ástrajan; Krasnovodsk; Ashjabád; Mary; Bujará; Samarkanda; Dushanbé; Leninabád; Yaroslávl; Vólogda; Perm.

Arte popular aplicado y decorativo en la RSFSR, Moscú, 1956-57.

1957

IV Exposición de las obras de los miembros de pleno derecho y miembros correspondientes de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú, 16 enero.

Exposición de pintura, escultura y obra gráfica con motivo del I Congreso de artistas soviéticos, Unión de Artistas de la URSS, Moscú.

Exposición de Arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1957: pintura, escultura, gráfica, carteles y artes decorativas, Moscú.

Exposición itinerante de obras de artistas moscovitas, Zlatoúst.

Pintura, escultura y obra gráfica de artistas soviéticos, Perm.

200 años de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Academia de Bellas Artes de la URSS, Leningrado; Moscú.

1958

Exposition Universelle et Internationale, Expo 58, Bruselas, 17 abril-19 octubre.

40 años de la VLKSM. Exposición artística de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica, Moscú.

Arte soviético, Pyongyang.

Arte soviético, Budapest.

40 años de cartel y dibujo satírico, Moscú.

40 años de las Fuerzas Armadas soviéticas, Moscú.

Exposición itinerante de obras de los artistas soviéticos, Kishinev; Múrmansk; Nóvgorod.

Arte en los países socialistas, Sala Central de Exposiciones Manezh, Moscú, 1958-1959.

1959

V Exposición de las obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Nuestro arte contemporáneo, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú.

Exposición itinerante de obras de los artistas moscovitas, Tashkent.

Exposición itinerante de obras de los artistas soviéticos, Tiflis; Sujumi.

Arte contemporáneo en la URSS, Belgrado.

Arte soviético, Colombo.

Works by Russian and Soviet Artists, Londres.

Arte soviético, Liubliana.

Achievements of the USSR in the Fields of Science, Engineering and Culture, Nueva York.

Arte soviético, Sofía.

Pintura y escultura soviética, Tirana.

Obras de artistas de teatro, Praga.

1960

Biennale di Venezia, Venecia, junio.

La Rusia soviética. Exposición artística de las Repúblicas. Pintura, escultura, obra gráfica, cartel, arte decorativo monumental y arte decorativo teatral, Moscú.

Soviet Painting. Montreal Museum of Fine Arts, Montreal; Otawa; The Art Gallery of Toronto.

La peinture russe et soviétique, París.

Exposición de pintura soviética en la RDA, Dresde.

La Rusia soviética, Leningrado; Riga; Kiev; Bakú; Kúibyshev; Sverdlovsk; Omsk; Irkutsk.

Francia en la obra de pintores rusos y soviéticos, Leningrado.

Obras de los artistas de las Repúblicas Soviéticas (Fondos de la Galería Pictórica de Kazajstán), Alma-Ata.

Exposición itinerante de obras de los artistas soviéticos, Rustavi; Yereván; Echmiadzín; Kadzharán; Kirovakán; Alavery; Josta; Sochi; Rostov-na Donú.

Arte soviético, Praga.

1961

Exposición de las obras de arte presentadas al concurso del Premio Lenin 1960, Moscú.

Exposición de las obras de los artistas moscovitas dedicada al 20 aniversario de la derrota de las tropas fascistas alemanas en los alrededores de Moscú, Moscú.

Arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1961, Unión de Artistas de la URSS, Moscú.

Art in the USSR, Londres.

Los logros de la economía soviética, París.

1962

VI Exposición de las obras de los miembros activos, eméritos y correspondientes de la Academia de Bellas artes de la URSS, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú.

Arte monumental, Moscú.

La cultura física y el deporte en las Bellas Artes, Moscú.

Arte ruso y soviético, Budapest.

Arte soviético, Dresde; Berlín; Leipzig; Copenhague; Estocolmo.

30 años de la MOSSJ, Sala de Exposiciones Manezh, Moscú, 1962-63.

1963

Sowjetische Künstler. Akademie der Künste der UdSSR: Malerei, Graphik, Plastic. Ausstellung, Berlín, mayo-junio.

VII Bienal Internacional de Arte de São Paulo, São Paulo, septiembre 1963; México D.F., 1964.

Exposición de pintura y escultura de maestros soviéticos, Varsovia.

Exposición itinerante de las obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica. Moscú, 1963; Ulyanovsk; Kazan; Gorki; Sverdlovsk; Tiflis; Yereván; Bakú.

Exposición itinerante de arte soviético, Alma-Ata.

Esposizione sovietica commerciale e industriale, Génova.

1964

Artistas para el pueblo. Exposición de la lotería de arte de la URSS de 1964, Moscú.

Obras de arte gráfico soviético de la colección de la Galería Estatal Tretyakov, Moscú: 1917-1945, Moscú.

Exposición itinerante de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Yereván; Bakú.

Arte ruso y soviético, Malmö.

Pintura y escultura soviética, México D.F.

1965

Arte e Resistenza in Europa. Ventesimo Anniversario della Resistenza, Museo Civico, Bolonia, 26 abril-30 mayo; Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín, 8 junio-18 julio.

Arte gráfico soviético de la colección de la Galería Estatal Tretyakov (1917-1930), Moscú.

VII Exposición de las obras de los miembros y miembros correspondientes de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú.

Pintura y obra gráfica soviética, La Habana.

1966

VIII exposición de las obras de los miembros y miembros correspondientes de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú.

Masterpieces of Modern Painting from the USSR. The Hermitage, the Pushkin, the Russian and the Tretyakov Museums in Leningrad and Moscow, Tokyo, 1966; Kyoto, 1967.

Exposición dedicada al 25 aniversario de la derrota de las tropas fascistas alemanas en la región de Moscú, Moscú, 1966-67.

1967

Arte pre-revolucionario ruso y soviético de la colección de la Galería Estatal Tretyakov, Moscú; Sofía.

"Man and his World". Montréal International Fine Arts Exhibition, Expo-67, Montreal.

Exposición de Bellas Artes de la URSS, Riga.

Una década de arte y literatura rusa en Letonia, Riga.

El arte pictórico soviético. Pintura y escultura, Daugavpils.

50 años de pintura en la URSS, Tokio.

50 años de poder de los soviets. Exposición artística del aniversario de la URSS, Moscú.

L'Art russe des Scythes à nos jours. Trésors des musées soviétiques, París, 1967-68.

Exposición retrospectiva dedicada al 50 aniversario del Gran Octubre, Alma-Ata, 1967-1968.

1968

En defensa de la Patria. Exposición artística de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica, artes aplicadas, arte decorativo monumental, Moscú.

Arte soviético, La Habana.

50 años de la VLKSM. Exposición artística de la URSS, Moscú, 1968-69.

1969

IX Exposición de las obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú.

Exposición itinerante de los fondos de arte soviético del Museo Estatal Ruso de Leningrado, Járkov.

Arte ruso desde el siglo XIII a nuestros días. Pintura y escultura, Varsovia.

1970

XXXV Biennale di Venezia, Venecia.

Exposición itinerante de obras de artistas soviéticos. Kalinin; Vladímir; Arjánguelsk.

El hombre nuevo. Dueño del nuevo mundo, Berlín.

Rusia, Malmö

Nuevas tendencias en el arte, París.

1971

Art in Revolution: Soviet Art and Design since 1917, Hayward Gallery, Londres, 26 febrero-18 abril.

El trabajo en las obras de los artistas soviéticos: Pintura, escultura, obra gráfica, Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

La gente de la aldea soviética, Museo Estatal Ruso, Leningrado; Jaroslavi.

Exposición itinerante de obras de artistas soviéticos, Vólogda; Kinéshma; Ivánovo; Yaroslávl; Krasnoyársk.

Vladimir Mayakovski, Praga.

La cultura física y el deporte en el arte, Moscú, 1971; Múnich, 1972.

1972

Exposición de las obras del Museo Estatal Hermitage, del Museo Estatal de Bellas Artes Púshkin y de la Galería Estatal Tretyakov, Viena.

Arte soviético, Delhi, 1972-1973.

1973

Obras de artistas soviéticos, Bakú; Leninabad.

Arte soviético. Escultura, pintura, dibujo, artes aplicadas y decorativas, Dortmund; Róterdam.

Arte soviético contemporáneo. Obra gráfica, escultura, artes decorativas y aplicadas, Budapest.

Exposición de las obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS dedicada al 25 aniversario de la transformación de la Academia de Bellas Artes de Rusia en la Academia de Bellas Artes de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica, Moscú; Leningrado; Varsovia; Estetinia, 1973-1975.

1974

Le Salon 1974. Grandes œuvres russes et maîtres de la peinture contemporaine soviétique. "Paris d'hier et d'aujourd'hui". 187e Exposition, Société des Artistes Français, París, 18 abril-10 mayo.

Obras de artistas soviéticos, Zaporózhie; Dnepropetrovsk; Novaya Kajovka; Beltsy; Kaliningrado; Pskov; Tula; Oriól; Briánsk.

Exposición de primavera de pintores moscovitas, Moscú.

La URSS es nuestra Patria. Carteles políticos, Budapest.

El cartel político soviético, Bucarest.

Pittura russa e sovietica dal secolo XIV ad oggi, Forte di Belvedere, Florencia, 3 mayo-30 junio

El paisaje soviético de la colección de la Galería Estatal Tretyakov, Sofía.

1975

30 años victoriosos. Exposición internacional de arte con motivo del 30º aniversario de la victoria del pueblo soviético en la Gran Guerra Patria, 1941-1945, Moscú, Berlín.

Exposición de arte con motivo de la victoria del pueblo soviético en la Gran Guerra Patria, 1941-1945, Leningrado.

Exposición de obras de artistas soviéticos con motivo del 30º aniversario de la gran victoria, Alma-Ata.

Exposición de obras de artistas soviéticos, Alma-Ata.

Naturaleza muerta, Tallin.

Exposición itinerante de artistas soviéticos, Briánsk; Smolénsk; Minsk; Grodno; Druskininkai; Palanga; Klaipeda; Kaunas; Ionishkis.

El retrato ruso y soviético en las colecciones de los museos de la URSS, Varsovia.

Obras maestras de la pintura rusa y soviética, Tokio.

Obras de artistas soviéticos, Ionishkis; Panevézhis, 1975-1976.

Arte soviético (Jornadas sobre la cultura soviética en la República Democrática Alemana), Berlín.

Obras maestras de la Galería Estatal Tretyakov y del Museo Estatal de Bellas Artes Púshkin, Tokio; Osaka; Nagoia; Fujimia; Quitacusu, 1975-1976.

1976

Los artistas para el Partido. Exposición dedicada al XXV Congreso del PCUS, Moscú.

Obras de artistas de las repúblicas hermanas de la Unión Soviética (fondos del Museo Estatal de Bellas Artes de la República Socialista Soviética Kazaja), Alma-Ata.

Obras de artistas soviéticos. Exposición itinerante, Kzyl-Orda, Chimkent, Karatau.

1977

Kunst aus der Revolution. Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung, 1927-1933. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, NGBK, en colaboración con la Galería Tretyakov de Moscú, Berlín, febrero.

El retrato soviético, Moscú.

A lo largo del camino de Lenin (60 Aniversario de la Revolución de Octubre), Moscú.

Wege des Kampfes. Ausstellung anläßlich des 60. Jahrestages der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution, Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú; Akademie der Künste der DDR, Berlín, 10 noviembre- 26 diciembre.

Obras de artistas de las Repúblicas Soviéticas, Alma-Ata.

Exposición itinerante de obras de artistas soviéticos, Dzhambúl; Karagandá; Temirtáu; Tselinográd; Petropavlovsk; Semipalátinsk; Pavlodar.

Russian and Soviet Painting: An Exhibition from the Museums of the USSR, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Fine Arts Museum, San Francisco.

60 años de arte soviético, París.

El arte nacido de Octubre, Tokio.

Arte soviético de los fondos del Museo Estatal Ruso, Helsinki.

El autorretrato en el arte ruso y soviético, Galería Estatal Tretyakov, Moscú; Leningrado; Kiev, Minsk; Sofía; Varsovia; Poznan; Wroclaw, 1977-78.

Obra gráfica rusa de los siglos XIX y XX, Berlín, 1977-78.

1978

60 años heroicos. Exposición artística de la URSS dedicada al 60 aniversario de las Fuerzas Armadas de la URSS. Pintura, arte monumental, escultura, obra gráfica, cartel, artes aplicadas y decorativas, Moscú.

La joven guardia del país de los soviets. Exposición artística de la URSS dedicada al 60 aniversario de la VLKSM. Pintura, escultura, obra gráfica, cartel, artes aplicadas y decorativas. Sala Central de Exposiciones Manezh, Moscú, 1978.

Pintura, escultura y obra gráfica de los artistas de la URSS, Rosizopropaganda, Moscú

Exposición de arte dedicada al 50 aniversario de Magnitogórsk, Moscú.

50 obras maestras de las colecciones de los museos y galerías soviéticos, Praga, Bratislava.

Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933, Altes Museum, Berlín, 8 noviembre 1978-25 febrero 1979.

1979

Paris–Moscou: 1900–1930. Arts plastiques, arts appliqués et objects utilitaires, architecture-urbanisme, agitprop, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París, 31 mayo-5 noviembre; Moscú, 1980.

El arte del primer plan quinquenal. Pintura. Escultura, Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

Juntos para siempre. Exposición de pintura de la República Socialista Soviética de Ucrania de los fondos de los museos de la USSR y RSFSR, dedicada al 325 aniversario de la reunificación de Ucrania con Rusia, Kiev; Moscú.

Deporte en la URSS, Moscú.

La pittura russa dal XV al XX secolo, Turín.

Arte figurativa della Russia sovietica, Turín, 1979-80.

1980

Exposición artística de la URSS dedicada al 110 aniversario del nacimiento de V. I. Lenin, Moscú.

El deporte como embajador de la paz. Exposición artística de la URSS dedicada a los juegos de la XXII Olimpiada de Moscú, Moscú.

Moscú en la pintura rusa y soviética, Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

El arte monumental de la URSS, Leningrado; Checoslovaquia; Suecia.

Petersburgo- Petrogrado- Leningrado en las obras de pintores rusos y soviéticos, Leningrado.

I Exposición de la URSS dedicada a la ilustración de libros, Moscú.

El arte plástico soviético en 60 años, Polonia.

1981

Exposición de obras de artistas soviéticos con motivo del XXVI Congreso de Partido Comunista de la Unión Soviética, Cheliábinsk.

60 años de pintura soviética, Galería del Auditorio Nacional, México D.F.; asa de la Cultura Benjamín Carrión, Quito; San Luis Potosí.

40 años de la derrota de las tropas fascistas alemanas en los alrededores de Moscú, 1981-1982.

Arte soviético. Pintura y escultura de la colección de la Galería Estatal Tretyakov, Kolomna, 1981-1982.

1982

50 años de la MOSSJ: 1932-1982. Exposición de obras de artistas moscovitas, Moscú.

Exposición de arte soviético dedicada al 60 aniversario de la formación de la URSS de los fondos del Museo Estatal de Arte de la República Soviética Socialista de Letonia, Museo Estatal de Arte de la República Soviética Socialista de Letonia, Riga.

Art and Revolution, Tokio.

El arte de la época de Octubre, Polonia, Hungría.

Sowjetische Malerei und Plastik, 1917-1982. Ausstellung anläßlich des 60. Jahrestages der Bildung der UdSSR. Altes Museum, Berlín, 1982-1983.

El arte multinacional del país de los soviets: con motivo del 60 aniversario del nacimiento de la URSS, Cheliábinsk, 1982-1983.

1983

100 œuvres du Musée Tretyakov de Moscou, Musée du Petit Palais, Ginebra, 15 junio-15 septiembre.

El retrato soviético de los años 1920-1930, Tiumén.

225 años de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Exposición retrospectiva. Pintura, escultura, arquitectura, arte gráfico, escenografía, artes decorativas y aplicadas, documentos, publicaciones, Moscú, 1983-1984.

El arte soviético de los años 1917-1980: análisis de las colecciones de la Galería Provincial de Pintura de Cheliábinsk, Cheliábinsk, 1983-1984.

1984

El deporte en la pintura. Exposición artística de la URSS dedicada al campeonato deportivo internacional "Drúzhba-84". Pintura, escultura, obra gráfica, artes aplicadas y decorativas, documentos y publicaciones, Moscú.

Traditions et recherches. Chefs-d'œuvre des musées de l'URSS. Jeunes artistes soviétiques. Art contemporain français, Grand Palais, París.

Jornadas de la URSS en Berlín Occidental, Berlín.

Pintura soviética, Pekín.

Historia de las Bellas Artes soviéticas, Polonia.

Russische und Sowjetische Kunst. Tradition und Gegenwart. Werke aus sechs Jahrhunderten, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Stuttgart, 1984; Hannover, 1985.

Shostakóvich y su tiempo. Pinturas, esculturas, arte gráfico, carteles y paisajes (1906-1983), Budapest; Duisburg, 1985.

1985

Sowjetische Malerei und Plastik von 1917 bis zur Gegenwart, Altes Museum, Berlín, 14 mayo-23 junio.

Hemos defendido la paz, la conservaremos, Sala Central de Exposiciones Manezh, Moscú.

La juventud del país. Exposición de las obras de las colecciones del museo. Pintura, obra gráfica, escultura, Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

40 años de la victoria sobre el fascismo, Moscú.

Exposición de los artistas rusos y soviéticos dedicada al 40 aniversario de la Victoria, Galería Estatal de Arte de Perm.

La pintura soviética de 1919 a 1980, Mannheim.

Arte plástico soviético 1940-1960, Rumanía.

Arte nacido en octubre. Pintura y escultura soviética: 1917-1982, Galería Nacional, Praga; Galería Nacional Eslovaca, Bratislava, 1986.

1986

El trabajo y la creación, Museo Estatal Ruso, Leningrado.

Arte contemporanea sovietica: 1918-1985, Génova.

Las etapas del gran camino. Exposición de pintura soviética de la colección de la Galería Estatal Tretyakov y de la Pinacoteca Estatal de la URSS, dedicada al XXVII Congreso del Partido Comunista de la URSS, Moscú, 1986-87.

1987

Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 1 octubre-15 noviembre; Münchner Stadtmuseum, Múnich; Pinacoteca Estatal, Moscú; Museo del Hermitage, Leningrado.

Los días de la cultura de la URSS en Armenia, Yereván.

La pintura soviética de los años 1920-1930, Tula.

70 años de Octubre, Galería Estatal de Arte de Perm.

El pintor y su tiempo. Exposición artística de la URSS, Moscú, 1987-1988.

Pintura soviética, Copenhague, 1987-1988.

Kunst und Revolution: russische und sowjetische Kunst 1910-1932 = Art and revolution : Russian and Soviet Art, 1910-1932, Palace of Exhibitions, Budapest, 5 noviembre 1987-17 enero 1988; Museum für Angewandte Kunst, MAK, Viena, 11 marzo-15 mayo 1988.

Arte soviético de los años 1920-1930, Tula; 1988, Briansk; Kaluga; Leningrado.

1988

En defensa de los logros del socialismo. Exposición artística de la URSS dedicada al 70 aniversario de las Fuerzas Armadas de la URSS, Moscú.

Antiguo, nuevo, eterno, Museo Estatal de Arte Pictórico Ucraniano, Kiev

1989

Exposición de las obras pictóricas y arte gráfico de la colección de S. N. Górshin, Moscú.

Arte russa e sovietica: 1870-1930, Lingotto, Turín.

Da Repin a Malevich, Turín.

Exposición de las obras de la colección de la Pinacoteca Provincial de Kalinin, Museo de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Leningrado.

El mundo de Pasternak, Museo de Bellas Artes Púshkin, Moscú.

La naturaleza muerta. El arte ruso y soviético de las colecciones del Museo de Arte Ruso de Kiev y colecciones particulares de Kiev, Kiev.

Arte russo, Roma.

1990

Russian Faces, Soviet Lives, 1910-45, Paintings from the State Russian Museum, Leningrad, Manchester, junio-julio.

Moscow. Treasures and Traditions, Seattle Art Museum, junio-septiembre; Smithsonian Institution, Washington, D.C., octubre 1990-febrero 1991.

Arte soviético de los años 1920-30 de la colección de la Pinacoteca Regional de Cheliábinsk, Cheliábinsk.

Arte soviético en Malta, La Valeta, Malta.

Los años 30. Pintura. Escultura. Catálogo de la Galería Estatal Tretyakov. Moscú, 1990-92.

1992

The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932, Schirn Kunsthalle, Fráncfort, 1 marzo-10 mayo; Stedelijk Museum, Ámsterdam, 5 junio-23 agosto; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 25 septiembre-15 diciembre.

1993

Agitation zum Glück: Sowjetische Kunst der Stalinzeit, San Petersburgo; dokumenta-Halle, Kassel, 1993-94; Praga; 1994; Turku, 1995; Estocolmo, 1996.

1994

Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Künstlerhaus, Viena, 28 marzo-15 agosto.

Exposición de arte contemporáneo dedicada al 75 aniversario del Museo Provincial de Bellas Artes de Tula, Tula.

Stalin's Choice: Soviet Socialist Realism, 1932-1956, P. S. 1 Museum, Nueva York, 1994.

1995

Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg: Die grossen Sammlungen III. Kunst- und Kulturgeschichte Rußlands in Werk und Bild, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 7 abril-3 agosto.

XLVI *Biennale di Venezia*, Venecia.

Il tempo delle illusioni. Arte russa degli anni venti, Palazzo Ducale, Génova, 6 junio-30 julio.

Exposición dedicada al 50 aniversario de la victoria en la Segunda Guerra Mundial, Moscú, Arjánguelsk.

The Beauty of Russian Women of the 15th – 20th Centuries, Sapporo.

Berlin-Moskau/Moskau-Berlin, 1900-1950, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur; Martin-Gropius-Bau, Berlín, 3 septiembre 1995-7 enero 1996; Museo de Bellas Artes Púshkin, Moscú, 1 marzo-1 julio 1996.

Art and Power: Europe under Dictators 1930-1945: the XXIII Council of Europe Exhibition, Hayward Gallery, Londres, 26 octubre 1995-21 enero 1996; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB, Barcelona, 27 febrero-5 mayo; Deutsches Historisches Museum, Berlín, 11 junio-20 agosto.

1996

Los pintores de Rusia en la feria de Nizhni Nóvgorod celebran los cien años de la Feria Rusa del Arte y la Industria. Pintura, escultura, obra gráfica, fotografía, artes aplicadas y decorativas, arte popular, Nizhni Nóvgorod.

Homenaje a Shostakóvich. En el 90 aniversario del nacimiento del compositor, Museo de Bellas Artes Púshkin, Moscú.

150 Aniversario de la creación de la Sociedad Finlandesa de Bellas Artes. Belleza dividida, Helsinki; Estocolmo; San Petersburgo, 1997.

El arte de los años 1930-1950, Museo de Israel, Jerusalén.

1997

Années 30 en Europe: le temps menaçant: 1929-1939, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 20 febrero-25 mayo.

The Age of Modernism: Art in the 20th Century, Martin-Gropius-Bau, Berlín, 7 mayo-27 julio.

1999

Pioneros del arte moderno. Arte ruso y soviético: 1900-1930, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 17 febrero-2 mayo.

La Academia de Bellas Artes. Siglo XX. 1999-2001, Academia Rusa de Bellas Artes, Moscú, 1999-2001.

2000

Exposición con motivo del 55 aniversario de la Victoria, Museo Central de la Gran Guerra Patria de 1941-1945, Moscú.

El arte del siglo pasado, Járkov, 2000-2001.

2001

Russische Avantgarde 1910-1934. Mit voller Kraft, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo, 23 febrero-10 junio.

No sucede nada, solamente la vida, Galería Estatal de Arte de Perm.

El retrato en Rusia. Siglo XX, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 5 noviembre 2001-18 marzo 2002.

2002

Russian Utopia 1914-1931, Galerie Krinzinger, Viena, 24 abril-29 junio.

500 Anos de Arte Russa, Oca do Parque do Ibirapuera, São Paulo, 11 junio-8 septiembre.

Die Zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18 Jahrhundert bis in die Gegenwart, Martin-Gropius-Bau, Berlín, 31 julio-21 octubre.

El realismo socialista ayer y hoy. Realistas actuales, La Casa del Pintor, Moscú.

El arte de la tierra de Vladímir. Iconografía. Pintura. Artes decorativas y aplicadas. Manuscritos y libros impresos antiguos. Proyecto "El mapa de oro de Rusia", Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

Arte y deporte, Moscú.

De vuelta a la URSS, Helsinki.

El retrato de la esposa del artista, Moscú; San Petersburgo, 2002-2003.

2003

La Russie et les avant-gardes, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 2 julio-5 noviembre.

Traumfabrik Kommunismus: die visuelle Kultur der Stalinzeit, Schirn Kunsthalle, Fráncfort, 24 septiembre 2003-4 enero 2004.

Berlin-Moskau/Moskau-Berlin: 1950-2000, Martin-Gropius-Bau, Berlín, 28 septiembre 2003-5 enero 2004; Museo de Historia Estatal, Moscú, 3 abril- 15 junio 2004.

Arte ruso. Exposición conmemorativa en la Embajada de Rusia en Tallin, Tallin, 2003-2004.

La mujer de mis sueños, Ivánovo.

Sueños e ilusiones: 1910-1930, Akurey.

2004

Doméstico y salvaje. Pintura de animales en el arte ruso de los siglos XVIII al XX en la colección del Museo Estatal Ruso, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 4 marzo-31 mayo.

En guerra, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB, Barcelona, 17 mayo-26 septiembre.

Arte ruso del siglo XX de la colección del Museo Estatal de Arte de Azerbayán, Bakú.

Rusia-Noruega. A través de los siglos y las fronteras, Norsk Folkemuseum, Oslo.

Tres siglos de arte ruso, Museo de Bellas Artes de la República de Carelia, Petrozavodsk, 1 octubre-1 diciembre; Museo Regional de Arte de Múrmansk, Múrmansk, 17 diciembre 2004-28 febrero 2005.

Warszawa- Moskwa/ Moskwa-Warszawa: 1900-2000, Zakhenta National Gallery, Varsovia, 20 noviembre 2004-30 enero 2005; Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 25 marzo-12 junio 2005.

Kandinsky e l'anima russa, Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti, Verona, 2004-2005.

In the Russian Tradition: A Historic Collection of 20th Century Russian Painting, Ripley Center, Smithsonian International Gallery, Washington, 15 diciembre 2004-10 abril 2005; The Museum of Russian Art, Minneapolis, 2005.

2005

Il lavoro negli anni delle avanguardie russe. Arte e lavoro, Complesso del Vittoriano, Roma, 28 abril-24 mayo 2005.

Camino a la Victoria. 60 Aniversario del Día de la Victoria, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 28 abril-1 agosto.

Aspects of Russian Art, 1915–1935: Selections from the Merrill C. Berman Collection, Ubu Gallery, Nueva York, 3 mayo-22 julio.

¡Rusia!, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 16 septiembre 2005-11 enero 2006; Museo Guggenheim Bilbao, 29 marzo-3 septiembre 2006.

Avangarde: do i posle, Europalia Museum of Visual Arts, Bruselas, 4 octubre 2005-22 enero 2006.

Los campesinos en el arte ruso, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 12 octubre 2005-20 febrero 2006.

L'idéalisme soviétique. Peinture et cinéma (1925-1939), Musée de l'Art wallon, Lieja, 14 octubre 2005-5 febrero 2006; Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú; Galería Estatal de Arte de Perm, 2006.

Los tesoros artísticos de Járkov, Járkov, 2005-2006.

2006

Realismo idealista soviético: 1920-1939, Galería Estatal de Arte de Perm, 22 marzo-23 abril.

Los museos rusos felicitan a la Galería Estatal Tretyakov, Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 24 mayo-6 agosto.

La ciudad del sol. Triunfo del realismo socialista, Shanghái; Pekín; Chungtsing, 2006-2007.

2007

Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1940, Deutsches Historisches Museum, Berlín, 26 enero-27 abril.

Poésie de l'eau dans l'art russe, Palais Lumière, Evian, 23 junio-23 septiembre.

Rusia. Gente. Años. Vida, Galería Estatal de Arte de Perm, julio-septiembre.

Verità e bellezza: realismo russo -dipinti dal Museo Nazionale d'Arte Lettone di Riga. Galleria Civica di Palazzo Loffredo, Potenza, octubre 2007-febrero 2008; Riga; Vilnius, 2009.

Venus soviética, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 1 noviembre-7 abril 2008.

2008

Lucha por la bandera: el arte soviético entre Stalin y Trotski, 1926-1936, Sala Central de Exposiciones Manezh, Moscú, 30 mayo-6 agosto.

El poder del agua, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 14 agosto-11 noviembre.

Neoclasicismo en Rusia, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 23 octubre 2008-15 enero 2009.

Les années 1930. La fabrique de "l'Homme nouveau", National Gallery of Canada, Ottawa.

2009

El cartel. El artista y el tiempo, Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 3 junio-30 agosto.

La facultad de Vjutemas-Vjutein. Profesores y alumnos, Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 19 junio-18 octubre.

Alrededor del mundo con un lienzo, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 7 octubre 2009-15 febrero 2010.

El deporte en el arte, Sala Central de Exposiciones Manezh, Moscú, 20-31 octubre.

2010

Promesas de futuro. Blaise Cendrars y el libro para niños en la URSS, 1926-1929, Museo Picasso, Málaga, 4 octubre 2010-30 enero 2011.

Bibliografía

La presente selección bibliográfica, sin pretender exhaustividad, aspira a ofrecer al lector —y de modo especial a aquellos menos familiarizados con la cultura rusa— una información bibliográfica completa en relación con el ámbito temático de la exposición.

El apartado I recopila textos de Aleksandr Deineka. Muchos de ellos fueron recogidos posteriormente en otras publicaciones, especialmente por V. P. Sysóyev. En esos casos, para evitar reiterar los mismos datos, se hará referencia a estas publicaciones indicando simplemente el autor y, entre paréntesis, el lugar y año de edición.

El apartado II recoge textos (monografías o trabajos en volúmenes misceláneos o en publicaciones periódicas) específicamente centrados en la obra y la figura de Aleksandr Deineka.

El apartado III está dedicado a los catálogos de exposiciones. Dada la complejidad y las numerosas contradicciones en los datos disponibles acerca de algunas fuentes originales, hemos optado porque los títulos de las exposiciones aparezcan sólo en traducción española.

La selección bibliográfica general del apartado IV presenta monografías, libros y artículos, así como catálogos de exposiciones, sobre la vanguardia rusa y, de modo especial, sobre el realismo socialista. Aunque incluye referencias a catálogos de exposiciones monográficas (sobre todo en el caso de la vanguardia), ha primado el criterio de incluir en primer lugar los relativos a exposiciones colectivas o temáticas.

I. Textos de Aleksandr Deineka (1918-1966)

"Iskusstvo náshij dniey" [El arte de nuestros días], *Nash den* (19 agosto 1918), p. 12 [D56 de la sección documental de este catálogo].

"K voprosu o monumentalnom iskusstve" [Sobre la cuestión del arte monumental], *Iskusstvo*, nº 4 (1934), pp. 2-5 [D57 de la sección documental de este catálogo].

"Tvórcheskaya komandirovka" [En misión artística (Notas sobre un viaje a Crimea)], *Iskusstvo*, nº 1 (1935), pp. 157-161.

"Parízhskiye vpechatléniya" [Impresiones parisinas], *Sovétskoye iskusstvo* (11 junio 1935), recogido en V. P. Sysóyev (Moscú 1989), p. 123.

"Putevíye zametki ob iskusstve Amériki i Itálii" [Apuntes de viaje sobre el arte de América e Italia] (1935), recogido en V. P. Sysóyev (Leningrado 1974), pp. 234-242 e ID. (Moscú 1989), p. 117.

"Avtobiografícheskiy ócherk" [Apunte autobiográfico] (1936), recogido en V. P. Sysóyev (Leningrado 1974), pp. 48-51 e ID. (Moscú 1989) [D58 de la sección documental de este catálogo].

"Moyá poyezdka za granítsu" [Mi viaje al extranjero], *Tvórchestvo*, nº 1 (1936), pp. 9-10, recogido en V. P. Sysóyev (Moscú 1989), p. 18.

"K istórii monumentalnoy zhívopisi Itálii" [Apuntes para la historia de la pintura monumental de Italia] (1936-1939), recogido en V. P. Sysóyev (Leningrado 1974), pp. 243-249.

"Nóviye Judózhniki" [Los nuevos artistas], *Iskusstvo*, nº 5 (1938), pp. 59-71.

"Judózhniki v metró" [Los artistas en el Metro] *Iskusstvo*, nº 6 (1938), pp.75-80.

"Mozáika metró" [Los mosaicos del Metro], *Tvórchestvo*, nº 11 (1938), pp. 14-17.

"Vladímir Vladímirovich", *Iskusstvo*, nº 3 (1940), pp. 50-52 [D59 de la sección documental de este catálogo].

"Pereklíchka s próshlim" [Llamada del pasado], *Ogoniók*, nº 8 (1941).

"O risúnke v monumentálnoy masterskóy" [Sobre el dibujo en el taller de arte monumental] (1941), recogido en V. P. Sysóyev (Leningrado 1974), pp. 174-178.

"Zametki k biográfii" [Notas biográficas], en *Exposición de las obras de S. Guerásimov, A. Deineka, P. Konchalóvski, S. Lébedeva, V. Mújina, D. Shmárinov*. Moscú, 1944.

"Iskusstvo i Sport", *Ogoniók*, nº 28 (1946) [D60 de la sección documental de este catálogo].

Iskusstvo XIX stoliétiya (1950-e) [El arte del siglo XIX (años 50)] (1950), recogido en V. P. Sysóyev (Leningrado 1974), pp. 250-257.

"K voprósu o monumentálno-decoratívnoy zhívopisi" [Sobre la pintura decorativo-monumental], en *Monumentalno-decoratívnoye i decoratívno-prikladnóye iskusstvo* [El arte decorativo-monumental y decorativo-aplicado]. Moscú, 1951.

"O monumentálnij róspisiaj" [Sobre la pintura mural monumental] (1953), recogido en V. P. Sysóyev (Leningrado 1974), pp. 258-263.

"Ornáment i tsvet" [Ornamento y color] (1953-1955), recogido en V. P. Sysóyev (Leningrado 1974), pp. 264-271.

"O sovrieménnosti v iskusstve" [Sobre la modernidad en el arte] (1956), recogido en V. P. Sysóyev (Leningrado 1974), pp. 274-277 [D 61 de la sección documental de este catálogo].

"Razgovór pro liubímoye diélo" [Conversación sobre mi oficio predilecto], *Yúnost*, nº 8 (1957) [D 62 de la sección documental de este catálogo].

"Slovo k zríteliam" [Palabra a los espectadores], introducción a *Exposición de las obras de A. A. Deineka, artista emérito de la RSFSR y miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS* [cat. expo.]. Moscú, 1957.

"Voplotít v zhívopisi liudéy aviátsii, ij bolshiíye delá" [Encarnar en la pintura a los hombres de la aviación, sus grandes hazañas], *Sovétskaya aviátsiya* (10 marzo 1957).

"Molodoe iskusstvo," *Izvéstiya* (14 septiembre 1958).

"Put k óbrazu" [El camino hacia la imagen], en A. Vínner (Moscú 1958).

"Za bolshúyu temu v iskusstve" [Por el gran tema en el arte], *Ogoniók*, nº 46 (1958).

"Iskusstvo bolshíj form" [El arte de las grandes formas], *Dekoratívnoye iskusstvo, nº 11 (1959).*

"Fiódor Rieshétnikov. Portrét judózhnika" [Fiódor Rieshétnikov. El retrato del pintor], *Iskusstvo*, nº 10 (1959).

"Vystavka A. Osmiórkina" [La exposición de A. Osmiórkin], *Tvórchestvo*, nº 12 (1959).

"Martiros Saryán", *Ogoniók*, nº 9 (1960).

"Uspej – derzáyuschim!" [El éxito para los osados], *Iskusstvo*, nº 10 (1960).

"Iskusstvu náshemu rastí i rastí" [El arte nuestro deberá hacer progresos y más progresos], *Ogoniók*, nº 41 (1960).

Iz moyéi rabóchiei práktiki [De mi práctica profesional]. Moscú: Academia de Bellas Artes, 1961.

"O chúvstve nóvogo" [Sobre el sentido de lo nuevo], *Judózhnik y sovrieménnost*. Moscú, 1961, recogido en V. P. Sysóyev (Moscú 1989), p. 87.

"Risúnok y kompozítsiya" [El dibujo y la composición], "Risovániye antíchnoi figuri" [El dibujo de la figura antigua], "Risovániye arjítectúry" [El dibujo de la arquitectura], en *Uchítes risovát* [Aprender a dibujar]. Moscú, 1961.

"Rol decoratívno-prikladnóvo iskusstva v estetícheskom vospitánii naróda" [El papel del arte aplicado decorativo en la educación estética del pueblo], en *Kommunistícheskoye stroítelstvo i zadachi sovétskogo izobrazítelnogo iskusstva* [La construcción comunista y las tareas del arte pictórico soviético]. Moscú, 1961.

"G. G. Nisski", en *G. G. Nisski. Obras Selectas*. Moscú, 1961.

"Visókoye, svétloye iskusstvo – naródu" [El arte sublime y luminoso – para el pueblo], *Izvéstiya* (13 diciembre 1961).

"Monumentalisti, vperiód!" [Monumentalistas, ¡adelante!], *Decoratívnoye iskusstvo*, nº 6 (1962).

"6ª akademícheskaya [La sexta exposición académica], Ogoniók, nº 48 (noviembre 1962).

"Moi ráznyie sovreménniki" [Mis contemporáneos tan distintos], *Ogoniók*, nº 45 (1963).

"Zhiváya tradítsiya" [Una tradición viva], *Pravda* (4 mayo 1964) [D63 de la sección documental de este catálogo].

"Slovo o Konchalóvskom" [La palabra sobre Konchalovski], *Ogoniók*, nº 9 (1966).

"Kak ya pisál «Oborónu Petrograda»" [Como pinté La defensa de Petrogrado], Judózhnik, nº 5 (1966).

"Zhizn, iskusstvo, vrémia" [Vida, arte, tiempo], *Ogoniók*, nº 45 (1966).

II. Textos sobre Aleksandr Deineka (1924-2010)

II.1. Monografías

Aradi, A., *Dejneka*. Budapest, 1966.

Chegodáyev, A., *Aleksandr Aleksándrovich Deineka*. (Sovétskiye judózhniki [Artistas soviéticos]). Moscú, 1959.

Demosfénova, G., *Zhurnálnaya gráfika Deineki 1920-nachala 1930gg* [La obra gráfica de Deineka en las revistas de los años 20 y principios de los 30]. Moscú: Soviétski judózhnik, 1979.

Guerchúk, Y., *Judózhnik A. Deineka délayet knigu / sostavléniye sérii, stati i kommentárii Y. Gerchuká* [El pintor A. Deineka está haciendo el libro/ redacción de la serie, artículos y comentarios de Yuri Guerchúk]. Moscú: Soviétski judózhnik, 1982.

Kiaer, C., *A Biography of the USSR in Pictures: Aleksandr Deineka and the Problem of Socialist Realism* (título provisional). En preparación.

Konecny, D., *Alexandr Dejneka*. Praga, 1961.

Kuhirt, U. *Aleksandr Deineka*. Dresde, 1964.

______, *Aleksandr Deineka*. Dresde, 1974.

Matsa, I., *A. Deineka*. Moscú, 1959.

Nenarokomova, I. S. "Lyubliú bolshíye plany…" *Judózhnik Aleksandr Deineka* ["Me gustan los grandes proyectos…" El pintor Aleksandr Deineka]. Moscú, 1987.

Nikíforov, B. M., *A. Deineka*. Leningrado, 1937 (Masterá sovétskogo izobrazítelnogo iskusstva [Los maestros de las bellas artes soviéticas]).

Nora, A., Dejneka. Budapest, 1969.

Ostarkova, I. (ed.), *Deineka. Gráfika* [Deineka. Obra gráfica]. Moscú: Interros, 2009.

______ e I. Lébedeva (eds.), *Deineka. Zhívopis* [Deineka. Pintura]. Moscú: Interros, 2010.

Schiókotov, N. M., *O tvórchestve A. A. Deineki. Stati, vystupléniya, rechi, zametki* [Sobre la obra de Aleksandr Deineka. Artículos, ponencias, discursos, notas]. Moscú, 1963.

Sysóyev, V. P., *Tvórchestvo Aleksandra Deineki. Avtoreferát*. [La obra de Aleksandr Deineka. Resumen]. Moscú, 1972.

______, (ed.), *Aleksandr Deineka*. Leningrado, 1971. (Masterá sovétskoy zhívopisi [Maestros de la pintura soviética]).

______ (ed.), *Aleksandr Deineka: Álbum*. Moscú, 1973 (Judózhnik y vrémia [El artista y su tiempo]).

______ (ed. e introd.), *Aleksandr Deineka. Zhiz', iskusstvo, vrémia: literaturno-judózhestvennoye nasledie* [Aleksandr Deineka. Vida, arte, tiempo: la herencia artístico-literaria]. Leningrado, 1974.

______ (ed.), *Aleksandr Deineka. Zhívopis, gráfika, skulptura, mozáika. Albóm.* [Aleksandr Deineka. Pintura, obra gráfica, escultura, mosaicos. Álbum]. Leningrado: Aurora, 1982. Publicado también en inglés, alemán y francés.

______ (ed. e introd.), *Aleksandr Deineka*. Vol. 1. *Aleksandr Deineka: monográfia* [Aleksandr Deineka: monografía]; Vol. 2. *Aleksandr Deineka. Zhizn, iskusstvo, vrémia: literaturno-judózhestvennoye naslédie* [Aleksandr Deineka. Vida, arte, tiempo: la herencia artístico-literaria]. Moscú: Izobrazítelnoye iskusstvo, 1989.

Yablónskaya, M. I., *Aleksandr Deineka.* Leningrado, 1964.

II.2. Artículos y otras publicaciones

Akímova, L., "Naródnost sporta" [La popularidad del deporte], *Iskusstvo*, nº 6 (1980).

Aksiónov, I. A., "Výstavka zhívopisi" [Una exposición de pintura], *Zhizn iskusstva*, nº 20, p. 16.

Andréyev, K., "U Aleksandra Deineki" [Con Aleksandr Deineka], *Sovétskoye iskusstvo* (14 diciembre 1945).

Ánnenski, N., "Krásnaya Ármiya v revolutsiónnom iskusstve" (Na výstavke AJRR k 10-létiyu Krásnoy Ármii)" [El Ejército Rojo en el arte revolucionario. (En la exposición de AJRR dedicada a los 10 años del Ejército Rojo)], *Gudók* (26 febrero 1928).

Aranóvich, D., "Sovreménniye judózhestvenniye gruppirovki" [Los grupos artísticos contemporáneos], *Krásnaya nov*, nº 5 (1925); nº 10 (1926).

Arkin, D., "«Na stroyke nóvyj tsejóv». O judózhnike Deineka" [*En la construcción de los nuevos talleres*. Sobre el pintor Deineka], *Krásnaya niva*, nº 21 (20 mayo 1928).

Arónov, V., "Poétika téjniki v tvórchestve Aleksandra Deineki" [Poética de la técnica en la obra de Deineka], en Ostarkova, I. (ed.), *Deineka. Gráfika*. Moscú: Interros, 2009, p. 225.

Bassejes, A., "Deineka. Výstavka vo Vsekojudózhnike (1935)" [Deineka. La exposición en Vsekojudózhnik, 1935], en *Za sórok let* [Durante cuarenta años]. Moscú, 1976.

Beskin, O., "Moskvá gueroícheskaya" [Moscú heroica], *Vechérniaya Moskvá* (13 diciembre 1942).

______, "Zametki o výstavke" [Notas sobre una exposición], *Vechérniaya Moskvá* (8 abril 1943).

Bedretdínova, L., "O skulpture A. A. Deineki" [Sobre la escultura de A. A. Deineka], en *Aleksandr Deineka. Pintura. Obra gráfica. Escultura. "Trabajar, construir y no lamentarse"* [cat. expo, Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú: Interros, 2010.

Bonet, J. M., "Hopper-Deineka", *El Europeo*, nº 15 (septiembre 1989), pp. 86-95.

Bonte, O. H., "Water-colors by Deyneka seen at the Art Alliance", *Philadelphia Inquirer* (17 febrero 1935), p. 14.

Brodski, L., "Osveschéniye stántsiy metró" [La iluminación de las estaciones del Metro], *Arjitektura SSSR*, nº 9 (1939), pp. 11-17.

Brodski, M. A., "Deineka. Po zálam yubiléynoy výstavki" [Deineka. Por las salas de la exposición conmemorativa], *Krásnaya gazeta* (8 diciembre 1932).

Bubnova, O., "Po zalam výstavki" [Por las salas de la exposición], *Sovétskoye iskusstvo* (5 julio 1933).

Bychkóv, Y., "Uvídevshiy pérvym" [El primero en verlo], *Sovetskii sport* (2 junio 1962).

______, "Sólntsu i vétru navstréchu" [Al encuentro del sol y del viento], *Judózhnik*, nº 7 (1963).

Chegodáyev, A. D., "Knízhnaya y stankovaya gráfika za 15 let" [La obra gráfica de libro y de caballete en los últimos quince años], *Iskusstvo*, nº 1-2 (1933), p. 122.

______, "A. Deineka", *Iskusstvo*, nº 5 (1957) [D 66 de la sección documental de este catálogo].

______, "A. A. Deineka", en *Iskusstvo knigui II* [El arte del libro, II]. Moscú, 1961.

______, "A. A. Deineka", en *Moí judózhniki: izbránniye státyi ob iskusstve ot vremión Drévney Grétsii do dvadtsátogo veka* [Mis pintores: selección de artículos sobre el arte de los tiempos de la Grecia Antigua hasta el siglo XX]. Moscú, 1974.

Coman, A., "A. A. Deineka – un maestru al artei sovietice", *Arta Plastica*, nº 5 (1958).

______, "«Una giornata nel cielo sopra Mosca». Deineka nella metropolitana di Stalin", en *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità* [cat. expo., Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Ginebra; Milán: Skira, 2011, pp. 69-74.

Demidenko, Y., "My sa udóbnuyu i jouróshuyu odézhdu" [Estamos a favor de la ropa cómoda y bien hecha], en Ostarkova, I. (ed.), *Deineka. Gráfika*. Moscú: Interros, 2009, p. 449.

"Dokumenty naródnoy dóblesti" [Los documentos de la valentía popular], *Izvéstiya* (13 diciembre 1942).

Dolgopólov, I., "Vcherá, segodnia, vsegdá" [Ayer, hoy, siempre], *Ogoniók*, nº 15 (1964).

______, "Deineka", *Ogoniók*, nº 27 (1966).

______, "Mayakovski y Deineka", *Ogoniók*, nº 27 (1973).

______, "Aleksandr Deineka", en *Raskázy o judózhnikaj* [Relatos sobre pintores]. Moscú, 1974.

______, "Aleksandr Deineka", *Ogoniók*, nº 20 (1974).

______, "Deineka", *Ogoniók*, nº 29 (1980).

"Dostizhéniya sovétskogo judózhnika. Po póvodu kartíny A. Deineki 'Oboróna Petrograda ot Yudénicha'" [Los aciertos de un pintor soviético. A propósito del cuadro de A. Deineka *La defensa de Petrogrado de Yudenich*], *Chitátel i pisátel* (2 junio 1928).

Dosúzhi, G., "Tvórchestvo judózhnika A. Deineki" [La obra del pintor A. Deineka], *Marksistsko-léninskoye iskusstvoznániye*, nº 1 (1932).

Efros, A., "Na výstavke OSTa" [En la exposición de OST], *Prozhéctor*, nº 20 (1928).

______, "Vcherá, segódnia, zavtra" [Ayer, hoy, mañana], *Iskusstvo*, nº 6 (1933), pp. 57-58.

______, "Výstavka Alexandra Deineki (1935)" [La exposición de Aleksandr Deineka", 1935], en *Masterá ráznyj epoj. Izbránnye istóriko-judózhestvenniye y krit́ícheskiye stati* [Maestros de diversas épocas. Selección de artículos de la historia del arte y crítica]. Moscú, 1979.

______, "Výstavka Aleksandra Deineki" [La exposición de Aleksandr Deineka], en *Masterá ráznyj epój* [Maestros de diversas épocas]. Moscú, 1980, pp. 278-280.

Exner, H., "Volkserhebung und Revolution. Zu zwei Bildern von Hodler und Deineka", *Bildende Kunst*, nº 3 (1956).

Favorski, V., "Zhívopis y arjitektura" [Pintura y arquitectura], *Voprosy sínteza iskusstv* [Los problemas de la síntesis de las artes]. Moscú, 1936, p. 47.

______, "Ob illiustrátsii, o stile i o mirovozzrénii" [Sobre la ilustración, el estilo y la visión del mundo], en Molok, Y. (ed.), Kniga o Vladímire Favórskom [Textos sobre Vladímir Favorski]. Moscú, p. 248.

Fiódorov-Davídov, A. A., "Judózhestvennaya zhizn Moskvý" [La vida artística de Moscú], *Pechát i revoliútsiya*, nº 4 (1924), pp. 127-128.

______, "Po výstavkam" [Por las exposiciones], *Pechát i revoliútsiya*, nº 5-6 (1925), nº 5 (1926), nº 4 (1927).

Friedman, J., "Soviet Mastery of the Skies at the Mayakovsky Metro Station", *Studies in the Decorative Arts*, vol. 7, nº 2 (primavera-verano 2000), pp. 48-64.

Grabár, I., "Výstavka kartín A. Deineki" [La exposición de los cuadros de A. Deineka], *Pravda* (18 diciembre 1935).

______, "Tvórcheskaya zrélost" [La madurez creativa], *Literatura i iskusstvo* (28 agosto 1943).

______, "Výstavka Aleksandra Deineki" [La exposición de Aleksandr Deineka], *Tvórchestvo*, nº 7 (1957).

Gubkó, A., "Slava nad pávshimi [Gloria sobre los caídos], en Ostarkova, I. (ed.), *Deineka. Gráfika*. Moscú: Interros, 2009, p. 366.

Guerásimov, A., "Sovétskoye izobrazítelnoye iskusstvo i zadachi Akadémii judózhestv SSSR" [Arte pictórico soviético y las tareas de la Academia de Bellas Artes de la URSS]. Academia de Bellas Artes de la URSS. Primera y Segunda sesión, 22-24 noviembre 1947 y 20-27 mayo 1948. Moscú, 1957.

Guerchúk, Y., "Chórnyi sneg Aleksandra Deineki" [La nieve negra de Aleksandr Deineka], *Détskaya literatura*, nº 6 (1970).

______, "Aleksandr Deineka – gráfik" [Aleksandr Deineka – artista gráfico], en Ostarkova, I. (ed.), *Deineka. Gráfika*. Moscú: Interros, 2009, p. 129.

______, "Aleksandr Deineka. La grafica", en *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità* [cat. expo., Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Ginebra; Milán: Skira, 2011, pp. 75-80.

Guértsenberg, V., "Osénniaya výstavka moskóvskij zhivopístsev" [La exposición de otoño de los pintores de Moscú], *Iskusstvo*, nº 2 (1936), pp. 33-34.

Gurevich, M., "Krásnaya Ármiya za X let" [El Ejército Rojo celebra sus diez años], *Zhizn iskusstva* (3 abril 1928).

Iuon, K., "Výstavka A. Deineki" [La exposición de A. Deineka], *Izvéstiya* (16 diciembre 1935), p. 4.

Jewell, E. A., "Soviet Art in an Impressive Show", New York Times (23 diciembre 1934).

Jvóynik, O., "O plakátnoy lapidárnosti. Na výstavke OSOAVIAJIMa" [Sobre la concisión del cartel. En la exposición de OSOAVIAJIM], *Sovétskoye iskusstvo* (26 marzo 1933).

Kaménski, A., "Poéziya sovreménnosti" (O tvórchestve judózhnika A. Deineki) [Poesía de la modernidad – Sobre la obra del pintor A. Deineka], *Komsomólskaya pravda* (17 agosto 1960).

______, "Vertikalni montazh" [El montaje vertical], *Iskusstvo*, nº 6 (1980).

______, "Nékotoriye chertý stilístiki OST" [Algunos rasgos de la estilística de OST], *Iskusstvo*, nº 9 (1981).

______, "Yedínstvo raznoródnogo" [La unidad de lo heterogéneo], *Iskusstvo*, nº 1 (1982).

Kassil, L., "Iskusstvo na antiimperialistícheskom fronte" [El arte en el frente antiimperialista], *Krásnaya niva* (1931).

Kaufman, R., “Sovétskaya monumentálnaya zhívopis” [Pintura soviética monumental], Arjitektura SSSR, nº 7 (1939), pp. 42-49.

______, “Aleksander Deineka”, *Iskusstvo*, nº 3 (1936), pp. 84-100.

______, “O batálnoy zhívopisi v gody Velíkoy Otéchestvennoy voyní” [Sobre la pintura de batallas en los años de la Gran Guerra Patria], *Tvórchestvo*, nº 1 (1947), pp. 6-7.

Kiaer, Ch., “Was Socialist Realism Forced Labor? The Case of Aleksandr Deineka, in the 1930’s”, *Oxford Art Journal*, vol. 28, nº 3 (2005), pp. 321-345.

______, “Sotsrealizm i amerikanski modernizm. Deineka v SSHA” [El realismo socialista y el modernismo americano: Deineka en EEUU], *Pinakotheke,* vol. 22-23, nº 1-2, (Moscú, 2006), pp. 288-295. Recogido en Ostarkova, I. (ed.), *Deineka: Grafika*. Moscú: Interros, 2009, pp. 455-464.

______, “Modern Soviet Art Meets America, 1935”, en Bolt Rasmussen, M. y J. Wamberg (eds.), *Totalitarian Art and Modernity*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010, pp. 241-282.

______, “The Swimming Vtorova Sisters: The Representation and Experience of Soviet Sport in the 1930s”, en Budy, S., N. Katzer, A. Köhring y M. Zeller (eds.), *Euphoria and Exhaustion: Modern Sport in Soviet Culture and Society*. Fráncfort: Campus-Verlag, 2010, pp. 89-109.

______, “Sovétskaya sportsmenka i amerikánskaya burzhúika: dve deinékovskiye zhénschiny i ij znachéniye dliá yegó modernisma” [La deportista soviética y la burguesa americana: dos mujeres deinekianas y su significado para su modernismo], en *Aleksandr Deineka. Pintura. Obra gráfica. Escultura. “Trabajar, construir y no lamentarse”* [cat. expo, Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú: Interros, 2010, p. 48.

______, “Deineka il modernista sovietico”, en *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità* [cat. expo., Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Ginebra; Milán: Skira, 2011, pp. 61-68.

Kíbrik, E., “Aleksandr Deineka”, *Sovetski Soyúz*, nº 12 (1957).

______, “Judózhnik sovreménnosti” [Un artista de la modernidad], *Literatúrnaya gazeta* (18 mayo 1957) [D64 de la sección documental de este catálogo].

Kislóv, V., “Vsemírnaya výstavka v Briussele” [La Exposición Universal de Bruselas], Iskusstvo, nº 4 (1959), p. 18.

Konnov, F. e Y. Tsirelson, “Výstavka «Oktiabriá» pod znákom «lévoy fazy»” [La exposición de “Octubre” bajo el signo “de la fase de la izquierda”], *Iskusstvo v massy*, nº 7 (=15) (1930), p. 13.

Korin, P., “Guimn sovreménnosti” [El himno a la modernidad], *Literatúrnaya Rossiya* (24 abril 1964).

Kóstin, V., “Judózhniki sovreménnosti” [Los pintores de la modernidad], *Tvórchestvo*, nº 7 (1957).

______, OST (Óbschestvo stankovístov) [OST, La Asociación de Caballete]. Leningrado, 1976.

Kovaliov, A., “Zaschita Deineki: silni mittelshpil” [Defensa de Deineka – Un potente medio juego], en Ostarkova, I. (ed.), *Deineka. Gráfika*. Moscú: Interros, 2009, p. 65.

“Krásnaya Ármiya v borbé s nemetsko-fashístskimi zajvátchikami” [El Ejército Rojo en la lucha contra los invasores alemanes fascistas], *Krásnaya zvezdá* (17 marzo 1943).

Krávchenko, K. S., “Výnuzhdenniye priznániya. Sovétskiye judózhniki na XVIII mezhdunaródnoy výstavke v Venétsii. Po italianskoy présse” [Confesiones forzadas: los pintores soviéticos en la XVIII Bienal de Venecia], *Iskusstvo*, nº 1-2 (1933), pp. 235-242.

______, “Dejneka (1899-1969)”, *Przeglad artystyczny*, nº 2 (1970).

Kurátova, I., “Aleksandr Aleksándrovich Deineka”, en *Sovétskiye judózhniki-Gueróyi Sotsialistícheskogo Trudá* [Los pintores soviéticos – los héroes del trabajo socialista]. Moscú, 1974.

Lafranconi, M., “Deineka a Roma. Ritorno e ripartenza”, en *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità* [cat. expo., Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Ginebra; Milán: Skira, 2011, pp. 25-30.

Lébedev, P., “Prótiv formalisma v iskusstve” [Contra el formalismo en el arte], *Pod známenem marksisma*, nº 6 (1936), pp. 87-88.

Lebediánski, M. S., *Sovétskaya rússkaya zhívopis pérvogo oktiábrskogo desiatilétiya* [La pintura rusa soviética del primer decenio de Octubre]. Moscú, 1978.

Leytes, I., “Gráfika Aleksandra Deineki 1920-1940-j godov” [Obra gráfica de Aleksandr Deineka de los años 1920-1940], en *Aleksandr Deineka. Pintura. Obra gráfica. Escultura. “Trabajar, construir y no lamentarse”* [cat. expo, Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú: Interros, 2010, pp. 20-27.

Lobanov, V., “Schest masteróv” [Seis maestros], *Moskóvskiy bolshevik* (8 agosto 1943).

Lunacharski, A., “Výstavka v chest Krásnoy Ármii” [Exposición en honor del Ejército Rojo], *Izvéstiya* (24 marzo 1928).

Mijáilov, A., “Judózhnik nóvogo mira” [El pintor del mundo nuevo], *Tvórchestvo,* nº 11 (1969).

Mochálov, L., “A. A. Deineka”, en *Nepovtorímost talanta* [Lo inconfundible del talento]. Leningrado, 1966.

“Na judózhestvennoy výstavke” [En una exposición de arte], *Pravda* (31 marzo 1934).

Nejoróshev, Y., “New Viewpoints Seen in Deineka’s Sketches”, *Philadelphia Recorder* (12 febrero 1935).

______, “Stranitsi epóji (O naslédii Aleksandra Deineki)” [Las páginas de la época. Sobre el patrimonio de Aleksandr Deineka], *Sovétskaya kultura* (15 julio 1969).

______, “Iskustvo, kotóroye opredeliáyet vrémia (K 80-létiyu Aleksandra Deineki)” [El arte que define al tiempo. En el 80 aniversario de Aleksandr Deineka], *Moskvá*, nº 5 (1979).

Nikíforov, B., “Máster sotsiálnogo tipazhá. O tvórchestve Deineki” [Maestro de tipología social. Sobre la obra de Deineka], *Brigada judózhnikov*, nº 4-5 (1932), pp. 11-12.

______, “Pannó dliá zdániya Narkomzióma. Judózhniki A. Deineka y F. Antónov” [Panel para el edificio del NarKomZem. Los pintores A. Deineka y F. Antónov], *Iskusstvo*, nº 4 (1932).

______, “Aleksandr Deineka”, *Iskusstvo*, nº 3 (1933), pp. 85-107.

______, “Aleksandr Deineka”, *Literatúrnaya gazeta* (20 octubre 1935).

______, “Judózhnik zhíznennoy pravdi y bolshíj chuvstv” [El artista de la verdad de la vida y de los grandes sentimientos], *Sovétskaya kultura* (25 mayo 1957).

Nikíforov, S. I., “Vospominániya o velíkom mástere. ‘To, chto ostálos v pámiati’” [Recuerdos de un gran maestro. “Lo que ha quedado en la memoria”], en *Problemy sovétskogo iskusstva 1930-1950gg. K 100-létiyu A. A. Deineki* [Problemas del arte soviético 1930-1950. En el primer centenario de aniversario de A. A. Deineka]. Kursk, 1999.

Nisskiy, G., “Serdtse judózhnika” [El corazón del artista], *Trud* (26 abril 1964).

Olenin, B., “Judózhniki o snáiperaj” [Pintores representando a francotiradores], *Vechérniaya Moskvá* (24 febrero 1933).

Osmolóvski, Y., “Sámiy sovrménnyi judózhnik” [El pintor más moderno], *Dekoratívnoye iskusstvo SSSR*, nº 11 (1969).

Ostarkova, I., “Línii nóvoi zhízni” [Líneas de nueva vida], en *Deineka. Gráfika* [Deineka. Obra gráfica], Ostarkova, I. (ed.). Moscú: Interros, 2009, p. 20.

Paramonov, A., “Kartina A. A. Deineki «Oboróna Petrograda»” [El cuadro de A. A. Deineka *La defensa de Petrogrado*], *Iskusstvo*, nº 7 (1977).

Pímenov, Y., “Put judózhnika” [La trayectoria de un artista], *Ogoniók*, nº 32 (1957) [D 65 de la sección documental de este catálogo].

______, “Chuvstvo nóvoy zhizni” [La sensación de la nueva vida], *Pravda* (19 febrero 1964).

Plastov, A., “On píshet svoyú ródinu i yeyó synóv” (K 70 - létiyu so dniá rozhdéniya A. A. Deineki)” [Él pinta a su patria y a sus hijos. En el 70 aniversario de A. A. Deineka], *Komsomólskaya pravda* (21 mayo 1969).

Pogrétskaya, N., “U predélov raya” [En los límites del paraíso], en Ostarkova, I. (ed.), *Deineka. Gráfika*. Moscú: Interros, 2009, p. 362.

“Pójorony A. A. Deineki” [Los funerales de A. A. Deineka], *Sovétskaya kultura* (17 junio 1969).

Popova, E., “Ya eto liubliú... (Tvórchestvo A. Deineki, K. Yuóna i A. Gritsaya)” [A mí me gusta esto... La obra de A. Deineka, K. Yuón y A. Gritsay], *Ogoniók*, nº 26 (1971).

Prónin, V., “Judózhnik A. A. Deineka” [El pintor A. A. Deineka], *Krásnyi sport* (27 diciembre 1935).

Rajíllo, I., “Deineka”, *Ogoniók*, nº 13 (1939).

______, “Deineka (Iz zápisey raznyj let)” [Deineka. De las notas de varios años], *Moskvá*, nº 9 (1972), reimpr. en *Serebrianyi pereulok*. Moscú: Moskovskii rabochii, 1978.

Roguinskaya, F., “Obzor zhivopísnogo sezona” [Resumen de la temporada artística], *Krásnaya nov*, nº 7 (1926).

Rómov, A., “Aleksandr Deineka”*, 30 dnei*, nº 4 (1935).

Rómov, S., “Aleksandr Deineka”, *Sovétskoye iskusstvo* (27 agosto 1932).

Salájov, T., “Nash Deineka. K 70-létiyu so dnyá rozhdéniya” [Nuestro Deineka. Por su 70 cumpleaños], *Sovétskaya kultura* (20 mayo 1969).

Samóylov, D., “Sólnechniy mir v zale Alexandra Deineki” [El mundo soleado en la sala de Aleksandr Deineka], *Sovetski sport* (24 agosto 1943).

Schiókotov, N., “Borbá za nóvuyu kartínu” [La lucha por el cuadro nuevo], *Vechérniaya Moskvá* (24 febrero 1928).

Semiónov, S., “Iskusstvo rádosti” [El arte de la alegría], *Vechérniaya Moskvá* (25 junio 1933).

Sídorov, A., “Mir, ozariónniy sólntsem” [El mundo iluminado por el Sol], *Leningrádskaya pravda*, nº 1 (1980).

Skripkov, Y. N., “Uchítel” [El maestro], en *Problemy sovétskogo iskusstva, 1930-1950gg. K 100-létiyu A. A. Deineki* [Problemas del arte soviético 1930-1950. En el primer centenario de A. A. Deineka]. Kursk, 1999.

Smólev, D., “Meniá tselikóm pogloschala tema” [El tema me absorbía por completo], en Ostarkova, I. (ed.), *Deineka. Gráfika*. Moscú: Interros, 2009, p. 177.

Smólnikov, I., “Oboróna Sebastópolia” [La defensa de Sebastopol], en *Masterskaya solntsa* [El taller del sol]. Leningrado, 1974.

Sokolóva, N., “Óbraz y masterstvó” [Imagen y arte], *Izvéstiya* (20 agosto 1943).

______, "Na palitre-solntse" [En la paleta-el sol], *Komsomólskaya pravda* (26 febrero 1964).

Sokolovskii, V., "Romantik, agitator, provokator", *Rossii*, nº 17 (7-13 mayo 2001).

Solana, G., "Aleksandr Deineka", en *El realismo en el arte contemporáneo, 1900-1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998.

Sosferov, I., "Stántsii metró Górkovskogo rádiusa" [Las estaciones de la línea de metro Gorki], Arjitektura SSSR, nº 8 (1939), pp. 25-39.

"Sovétskoye monumentálnoye iskusstvo na mezhdunarodnoy výstavke v Parizhe" [El arte monumental soviético en la exposición internacional de París], *Tvórchestvo*, nº 8-9 (1938), p. 9.

"Summer in the Soviet," *Vanity Fair (Agosto 1935), pp. 28-29.*

Súzdalev, P., *Oboróna Sevastópolia* [La defensa de Sebastopol]. Leningrado, 1967.

Svetliakov, K., "L'estetica del vuoto e lo spazio del mito nell'arte degli anni venti-trenta di Aleksandr Deineka", en *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità* [cat. expo., Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Ginebra; Milán: Skira, 2011, pp. 55-60.

Sysóyev, V. P., "Put k monumentálnoy forme" [El camino hacia una forma monumental], *Dekoratívnoye iskusstvo SSSR*, nº 11 (1969).

______, "Schédrost talanta" [La generosidad del talento], *Judózhnik*, nº 5 (1969).

______, "Zhurnálnaya gráfika Aleksandra Deineki 20-j godóv" [La obra gráfica de Aleksandr Deineka para las revistas de los años 20], *Iskusstvo*, nº 1 (1972).

______, "Suzhét i óbraznoye myshléniye judózhnika ("Oboróna Sebastópolia". Aleksandra Deineki)" [El sujeto y la mentalidad imaginativa del pintor. La defensa de Sebastopol de A. Deineka], *Judózhnik*, nº 8 (1973).

______, *A. A. Deineka (Óbraz y tzvet)* [A. A. Deineka. Imagen y color]. Moscú, 1977.

Tarásova, M., "Deineka, stáriye masterá y sovreménniki" [Deineka, maestros antiguos y contemporáneos], en Ostarkova, I. (ed.), *Deineka. Gráfika*. Moscú: Interros, 2009, p. 353.

Tijomírov, A., Kartina "«Oboróna Sevastópolia» na výstavke «Krásnaya Ármiya v borbé s nemetsko-fashistskimi zajvátchikami»" [El cuadro *La defensa de Sebastopol* en la exposición *El Ejército Rojo en la lucha contra el invasor nazí*], *Literatura i iskusstvo* (27 febrero 1943).

Tíjonova, K., "Sovétskiye judózhniki na XIX mezhdunaródnoy výstavke v Venétsii" [Los pintores soviéticos en la XIX Bienal de Venecia], *Iskusstvo, nº 2 (1935).*

Tokmakóva, I. V., "Dokumenty GAKO, kasáyuschegosia kúrskogo períoda zhizni A. A. Deineki" [Documentos del archivo estatal del distrito de Kursk (GAKO) relativos a los años que A. A. Deineka pasó allí], en *Problemy sovétskogo iskusstva 1930-1950gg. K 100-létiyu A. A. Deineki* [Problemas del arte soviético 1930-1950. En el primer centenario de A. A. Deineka]. Kursk, 1999.

Tómski, N., "Vsegdá zhivóye iskusstvo" [El arte siempre vivo], *Pravda* (11 junio 1980).

Tuguendjóld, J., "Diskussiónnaya výstavka" [La exposición-debate], *Izvéstiya* (31 mayo 1924).

______, "Po výstavkam" [Por las exposiciones], *Izvéstiya* (8 mayo 1925).

______, "Smotr iskusstva" [Certamen de arte], *Pechát i revoliútsiya*, nº 2 (marzo 1928), p. 122.

"U.S. Highways Catch Soviet Artist's Fancy", *Washington Post* (6 marzo 1935), p. 15.

Uss, A., "Antiimperialistícheskaya výstavka" [La exposición antiimperialista], *Za proletárskoye iskusstvo*, nº 9 (1931), p. 22.

V. K., "Západ glazámi sovétskogo judózhnika" [Occidente visto por los ojos del artista soviético], *Komsomólskaya pravda* (16 diciembre 1935).

Vaisfeld, I., "Na putiáj k proletárskomu iskusstvu (O výstavke "Oktiabr")" [Por los caminos hacia el arte proletario – Sobre la exposición de Octubre], *Vechérniaya Moskvá* (28 junio 1930).

Vakar, I., "Metall+telo+prostranstvo. K voprosu o zhivopísnoi sisteme Aleksandra Deineki", [Metal + cuerpo + espacio. Sobre la cuestión del sistema pictórico de Aleksandr Deineka], en *Aleksandr Deineka. Pintura. Obra gráfica. Escultura. "Trabajar, construir y no lamentarse"* [cat. expo, Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú: Interros, 2010, p. 6.

______, "Metallo+corpo+spazio. Il sistema pittorico di Aleksandr Deineka", en *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità* [cat. expo., Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Ginebra; Milán: Skira, 2011, pp. 43-54.

Varshavski, L., "Kístyu judózhnika razoblachát militarísm" [Con el pincel del pintor desenmascarar el militarismo], *Literatura i iskusstvo* (1 julio 1931).

______, "Master sotsiálnogo óbraza" [El maestro de la tipología social], *Vechérniaya Moskvá* (16 diciembre 1935).

Vínner, A., "Materiali i téjnika zhívopisi A. A. Deineki" [Materiales y técnica de la pintura de A. A. Deineka], en *Materiali y téjnica zhívopisi sovétskij masterov. Ócherki* [Materiales y técnica de la pintura de los maestros soviéticos. Ensayos]. Moscú, 1958.

Vólkova-Deineka, E. P., "Yelena Pávlovna Vólkova-Deineka vspomináyet [Yelena Pavlovna Vólkova-Deineka recuerda], en *Problemy sovétskogo iskusstva 1930-1950gg. K 100-létiyu A. A. Deineki* [Problemas del arte soviético 1930- 1950. En el primer centenario de A. A. Deineka]. Kursk, 1999.

Vóronova, O., "Zhivaya sila talanta. A. A. Deineke – 70 let" [La fuerza vitalista del talento – 70 años de A. A. Deineka], *Smena* (21 mayo 1969).

Voronóvich, Y., "Aleksandr Deineka v sovétskoi judózhestvennoi krítike 1920-1940-j godov" [Aleksandr Deineka en la crítica de arte soviética de los años 1920-1940], en *Aleksandr Deineka. Pintura. Obra gráfica. Escultura. "Trabajar, construir y no lamentarse"* [cat. expo, Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú: Interros, 2010, p. 34.

______, "Aleksandr Deineka. Le opere e il contesto", en *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità* [cat. expo., Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Ginebra; Milán: Skira, 2011, pp. 31-42.

Wachtel, C., "Contemporaneitatea soviética in creati a pictorului Deineka", *Arta Plastica*, nº 2 (1961).

Yákovlev, V., "Krásnaya Ármiya v borbé s nemetsko-fashístskimi zajvátchikami" [El Ejército Rojo en la lucha contra el invasor nazi], *Trud* (26 febrero 1943).

Zhuravlióv, V., "Výstavka proizvedéniy schestí rússkij masteróv" [La exposición de las obras de seis maestros rusos], *Pravda* (17 enero 1944).

Zimenko, V., "Aleksandr Deineka", *Iskusstvo*, nº 8 (1964).

Zotov, A. y P. Sysoev, "Vstupitel'naia stat'ia", *Vsesoiuznaia khudozhestvennaia vystavka "Industriia sotsializma"*. Moscú-Leningrado: Iskusstvo, 1940.

III. Catálogos de exposiciones

III.1. Exposiciones individuales

Art Alliance Gallery, Filadelfia, 1935.

Embajada soviética, Washington, 1935.

Studio House Gallery, Washington, 1935.

A. Deineka. [Vsekojudózhnik, Moscú, 1935; Academia de Bellas Artes de Leningrado, 1936]. Moscú, 1935.

Exposición de las obras de Aleksandr Aleksándrovich Deineka, artista emérito de la RSFSR y miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS [Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú; Leningrado]. Moscú, 1957.

Exposición de las obras de Aleksandr Aleksándrovich Deineka. Pintor del pueblo, Premio Lenin y miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS [Pinacoteca Estatal, Kursk; Museo de Arte Ruso de Kiev; Museo Estatal del Arte Ruso y Letón de Riga]. Moscú: Iskusstvo, 1966.

Aleksandr Aleksándrovich Deineka. Artista de la nación de la URSS, miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS, Premio Lenin. Exposición de sus obras [Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú; Budapest; Leningrado]. Moscú, 1969.

Exposición de las obras de A. A. Deineka. En el 50 aniversario de la formación de la URSS. Varsovia, 1972.

Aleksandr Aleksándrovich Deineka. En el 75 aniversario de su nacimiento [Pinacoteca Deineka, Kursk]. Kursk, 1974.

Exposición de las obras del Héroe del Trabajo Socialista, miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS, artista de la nación de la URSS, Aleksandr Aleksándrovich Deineka (1899-1969). Exposición de sus obras con motivo del 80 aniversario de su nacimiento. Pintura, escultura, obra gráfica [Moscú; Leningrado]. Moscú, 1980.

Alexander Deineka. Malerei, Graphik, Plakat. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1982.

Exposición de las obras del Héroe del Trabajo Socialista, miembro de la Academia de Bellas Artes de la URSS, artista de la nación de la URSS, Aleksandr Aleksándrovich Deineka (1899-1969). Exposición de sus obras con motivo del 90 aniversario de su nacimiento. Pintura, escultura, obra gráfica. Moscú, 1989.

Aleksandr Deineka. Pinacoteca Deineka, Kursk. Proyecto "El mapa de oro de Rusia". Moscú: Galería Estatal Tretyakov, 2001.

Aleksandr Deineka. Pintura, obra gráfica, escultura [cat. expo., *Aleksandr Deineka. Trabajar, construir y no lamentarse. Pintura, obra gráfica y escultura*, Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 17 marzo-23 mayo 2010], ed. de I. Lébedeva e I. Ostarkova. Moscú: Interros, 2010.

Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità [Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Ginebra; Milán: Skira, 2011.

Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado. Madrid: Fundación Juan March, 2011.

III. 2. Exposiciones colectivas

1ª Exposición-Debate de las Asociaciones del Arte Activo y Revolucionario [Casa del Renacimiento de la Juventud, Moscú]. Moscú, 1924.

Catálogo de la 1ª exposición de la Asociación de Pintores de Caballete (OST) [Museo de la Cultura Pictórica, Moscú]. Moscú, 1925

Catálogo de la 2ª exposición de la Asociación de Pintores de Caballete (OST) [Museo Histórico, Moscú]. Moscú, 1926.

IV Exposición internacional "El arte del libro". Leipzig; Núremberg, 1927.

10 años de Octubre [VJUTEMAS, Moscú]. Moscú, 1928.

10ª exposición de la AJRR, dedicada al X Aniversario del Ejército Rojo Obrero-Campesino. Moscú, 1928.

XVI Biennale di Venezia. Venecia, 1928.

Catálogo de la exposición de las adquisiciones realizadas por la Comisión Estatal de Adquisiciones de Obras de Arte en 1927-1928. Moscú, 1928.

Exhibition of Contemporary Art in Soviet Russia: Painting, Graphic, Sculpture [Grand Central Palace, Nueva York, 1928; Filadelfia; Boston; Detroit, 1929]. Nueva York, 1929.

Le livre d'enfant en U.R.S.S. París: Éditions Bonaparte, 1929.

1ª exposición de la asociación 'Octubre' [Parque Central de Cultura y Ocio Gorki, TPKiO, Moscú]. Moscú, 1930.

XVII Biennale di Venezia. Venecia, 1930.

Internationale Ausstellung "Frauen in Not". Berlín, 1931.

El arte internacional por la lucha contra el imperialismo [Pabellón del Parque Central de Cultura y Ocio Gorki, TPKiO, Moscú]. Moscú, 1931.

30th Carnegie International [Carnegie Institute, Pittsburg; Baltimore; St. Louis, 1932]. Pittsburg, 1931.

XVIII Biennale di Venezia. Venecia, 1932.

Los artistas de la RSFSR celebran los 15 años: 1917-1932. Pintura, obra gráfica, escultura [Museo Estatal Ruso, Leningrado, 1932; Museo Histórico y Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 1933]. Leningrado, 1932.

15 años de RKKA [Vsekojudózhnik, Moscú; Leningrado, 1933-34; Kiev, 1934; Járkov, 1935]. Moscú, 1933.

XIX Biennale di Venezia. Venecia, 1934.

33rd Carnegie International. Pittsburg: Carnegie Institute, 1934.

The Art of Soviet Russia [Pennsylvania Museum of Art, Filadelfia; itinera a varias ciudades de Estados Unidos y Canadá]. Filadelfia: Pennsylvania Museum of Art; American Russian Institute, 1934.

Exposición de las obras estivales de los pintores moscovitas [Sala de Exposiciones de la Unión de Artistas, Moscú]. Moscú, 1936.

Exposition Internationale, "Arts et *techniques dans la vie moderne"*. París, 1937.

La industria del socialismo. Exposición de los artistas de la Unión Soviética. Moscú, 1939.

Obras de artistas de Moscú y Leningrado. Lvov, 1940.

La Gran Guerra Patria. Exposición de pintura, obra gráfica, escultura y arquitectura de la URSS [Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú, 1943.

S. V. Guerásimov, A. A. Deineka, P. P. Konchalovski, S. D. Lébedev, V. I. Mújina, D. A. Shmárinov [Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú, 1944.

Exhibition of Russian Paintings. Palm Beach, FL: Society of the Four Arts, 1945.

Exposición de arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1946: pintura, escultura, obra gráfica [Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú, 1946.

Ausstellung Sowjetischer Malerei: Alexander Gerassimow, Sergei Gerassimow, Alexander Deineka, Arkadij Plastow [Staatliches Kunstgewerbemuseum, Viena (actualmente MAK); Praga; Belgrado; Sofía]. Viena: Kunstgewerbemuseum Wien, 1947.

Exposición de Arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1947: pintura, escultura, obra gráfica [Moscú; Leningrado]. Moscú, 1947.

Exposición de Arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1949: pintura, escultura, obra gráfica [Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú, 1949.

Soviet Painting. Sculpture and Graphics. El Cairo, 1950.

Exposición de Arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1951: pintura, escultura, obra gráfica [Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 1951-52]. Moscú, 1951.

Obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS [Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú]. Moscú, 1952.

Exposición de arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1955: pintura, escultura, obra gráfica, carteles y artes decorativas [Galería Estatal Tretyakov; Dom Judozhnika (La Casa del Pintor); Sala de la Unión de Pintores de la URSS, Moscú]. Moscú, 1955.

IV Exposición de las obras de los miembros de pleno derecho y miembros correspondientes de la Academia de Bellas Artes de la URSS [Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú]. Moscú, 1957.

Exposición de pintura, escultura y obra gráfica con motivo del I Congreso de artistas soviéticos [Unión de Artistas de la URSS, Moscú]. Moscú, 1957.

200 años de la Academia de Bellas Artes de la URSS [Academia de Bellas Artes de la URSS, Leningrado; Moscú, 1957]. s. l., 1958.

Exposition Universelle et Internationale, Expo 58. Bruselas, 1958.

40 años de la VLKSM. Exposición artística de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica. Moscú, 1958.

Arte en los países socialistas [Sala Central de Exposiciones Manezh, Moscú]. Moscú, 1958.

V Exposición de las obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Nuestro arte contemporáneo [Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú]. Moscú, 1959.

Arte contemporáneo en la URSS. Belgrado, 1959.

Biennale di Venezia. Venecia, 1960.

La Rusia soviética. Exposición artística de las Repúblicas. Pintura, escultura, obra gráfica, cartel, arte decorativo monumental y arte decorativo teatral. Moscú, 1960.

Soviet Painting [Montreal Museum of Fine Arts, Montreal; Ottawa; The Art Gallery of Toronto]. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1960.

Arte de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, 1961 [Unión de Artistas de la URSS, Moscú]. Moscú, 1961.

VI Exposición de las obras de los miembros activos, eméritos y correspondientes de la Academia de Bellas Artes de la URSS [Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú]. Moscú, 1962.

Sowjetische Künstler. Akademie der Künste der UdSSR: Malerei, Graphik, Plastic. Ausstellung. Berlín, 1963.

Exposición de pintura y escultura de maestros soviéticos. Varsovia, 1963.

Exposición itinerante de las obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica [Moscú; Ulyanovsk; Kazan; Gorki; Sverdlovsk; Tiflis; Yereván; Bakú]. Moscú, 1963.

Arte e Resistenza in Europa. Ventesimo Anniversario della Resistenza [Museo Civico, Bolonia; Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín]. Bolonia, 1965.

Exposición dedicada al 25 aniversario de la derrota de las tropas fascistas alemanas en la región de Moscú. Moscú, 1966.

"Man and his World". Montréal International Fine Arts Exhibitio*n, Expo-67*. Montreal, 1967.

50 años de poder de los soviets. Exposición artística del aniversario de la URSS. Moscú, 1967.

L'Art russe des Scythes à nos jours. Trésors des musées soviétiques. París, 1967.

En defensa de la Patria. Exposición artística de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica, artes aplicadas, arte decorativo monumental. Moscú, 1968.

50 años de la VLKSM. Exposición artística de la URSS. Moscú, 1968.

IX Exposición de las obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica [Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú]. Moscú, 1969.

XXXV Biennale di Venezia, Venecia, 1970.

Art in Revolution: Soviet Art and Design since 1917 [Hayward Gallery, Londres]. Londres: Arts Council, 1971.

El trabajo en las obras de los artistas soviéticos. Pintura, escultura, obra gráfica [Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú, 1971.

Exposición de las obras de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la URSS dedicada al 25 aniversario de la transformación de la Academia de Bellas Artes de Rusia en la Academia de Bellas Artes de la URSS. Pintura, escultura, obra gráfica [Moscú; Leningrado; Varsovia; Estetinia, 1973-1975]. Moscú, 1973.

30 años victoriosos. Exposición internacional de arte con motivo de la victoria del pueblo soviético en la Gran Guerra Patria, 1941-1945 [Moscú; Berlín; Leningrado; Alma-Ata]. Moscú, 1975.

Kunst aus der Revolution. Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung, 1927-1933. Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, NGBK; Moscú: Galería Estatal Tretyakov, 1977.

El retrato soviético. Moscú, 1977.

Wege des Kampfes. Ausstellung anläßlich des 60. Jahrestages der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution [Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú; Akademie der Künste der DDR, Berlín]. Berlín: Akademie der Künste der DDR, 1977.

El autorretrato en el arte ruso y soviético [Galería Estatal Tretyakov, Moscú; Leningrado; Kiev, Minsk; Sofía; Varsovia; Poznan; Wroclaw, 1977-78]. Moscú, 1977.

La joven guardia del país de los soviets. Exposición artística de la URSS dedicada al 60 aniversario de la VLKSM. Pintura, escultura, obra gráfica, cartel, artes aplicadas y decorativas [Sala Central de Exposiciones Manezh, Moscú]. Moscú, 1978.

Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933 [Altes Museum, Berlín]. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 1978.

El arte del primer plan quinquenal. Pintura. Escultura. Moscú: Galería Estatal Tretyakov, 1979.

Juntos para siempre. Exposición de pintura de la República Socialista Soviética de Ucrania de los fondos de los museos de la USSR y RSFSR, dedicada al 325 aniversario de la reunificación de Ucrania con Rusia [Kiev; Moscú]. Kiev, 1979.

Paris–Moscou: 1900–1930. Arts plastiques. Arts plastiques, arts appliqués et objects utilitaires, architecture - urbanisme, agitprop, affiche, théâtre - ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative [Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París, 1979; Moscú, 1980). París: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1979.

Exposición artística de la URSS dedicada al 110 aniversario del nacimiento de V. I. Lenin. Moscú, 1980.

El deporte como embajador de la paz. Exposición artística de la URSS dedicada a los juegos de la XXII Olimpiada de Moscú. Moscú, 1980.

Moscú en la pintura rusa y soviética [Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Moscú, 1980.

Petersburgo- Petrogrado- Leningrado en las obras de pintores rusos y soviéticos. Leningrado, 1980.

60 años de pintura soviética [Galería del Auditorio Nacional, México D.F.; Casa de la Cultura Benjamín Carrión,

Quito; San Luis Potosí]. México D.F., 1981.

Arte soviético. Pintura y escultura de la colección de la Galería Estatal Tretyakov [Kolomna, 1981-82]. Moscú, 1981.

50 años de la MOSSJ: 1932-1982. Exposición de obras de artistas moscovitas. Moscú, 1982.

Art and Revolution. Tokio, 1982 (Ediciones en ruso, japonés e inglés).

Sowjetische Malerei und Plastik, 1917–1982. Ausstellung anläßlich des 60. Jahrestages der Bildung der UdSSR [Altes Museum, Berlín]. Berlín: Ministerium für Kultur, 1982.

100 œuvres du Musée Tretyakov de Moscou. Ginebra: Musée du Petit Palais, 1983.

225 años de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Exposición retrospectiva. Pintura, escultura, arquitectura, arte gráfico, escenografía, artes decorativas y aplicadas, documentos y publicaciones. Moscú, 1983.

El deporte en la pintura. Exposición artística de la URSS dedicada al campeonato deportivo internacional "Drúzhba-84". Pintura, escultura, obra gráfica, artes aplicadas y decorativas, documentos y publicaciones. Moscú, 1984.

Traditions et Recherches. Chefs-d'œuvre des musées de l'URSS. Jeunes artistes soviétiques. Art contemporain français. París: Grand Palais, 1984.

Russische und Sowjetische Kunst. Tradition und Gegenwart. Werke aus sechs Jahrhunderten [Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Stuttgart, 1984; Hannover, 1985]. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und Städtische Kunsthalle, 1984.

Shostakóvich y su tiempo. Pinturas, esculturas, arte gráfico, carteles y paisajes (1906-1983) [Budapest; Duisburg]. Budapest, 1984.

Sowjetische Malerei und Plastik von 1917 bis zur Gegenwart [Altes Museum, Berlín]. Berlín: Nationalgalerie, 1985.

Las etapas del gran camino. Exposición de pintura soviética de la colección de la Galería Estatal Tretyakov y de la Pinacoteca Estatal de la URSS, dedicada al XXVII Congreso del Partido Comunista de la URSS. Moscú, 1986.

Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg [Hamburger Kunsthalle, Hamburgo; Münchner Stadtmuseum, Múnich; Pinacoteca Estatal, Moscú; Museo del Hermitage, Leningrado]. Hamburgo: Hamburger Kunsthalle, 1987.

En defensa de los logros del socialismo. Exposición artística de la URSS dedicada al 70 aniversario de las Fuerzas Armadas de la URSS. Moscú, 1988.

Exposición de las obras pictóricas y arte gráfico de la colección de S. N. Górshin. Moscú, 1989.

Arte russa e sovietica: 1870-1930 [Lingotto, Turín]. Milán: Fabbri Editore, 1989.

Russian Faces, Soviet Lives. Paintings 1910-45 from the State Russian Museum, Leningrad. Manchester: 1990.

Moscow. Treasures and Traditions [Seattle Art Museum, Seattle; Smithsonian Institution, Washington]. Washington: University of Washington Press, 1990.

Los años 30. Pintura. Escultura. Catálogo de la Galería Estatal Tretyakov. Moscú: Galería Estatal Tretyakov, 1990.

The Great Utopia.The Russian Soviet Avant-Garde, 1915-1932 [The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York; Galería Estatal Tretyakov, Moscú; Museo Estatal Ruso, San Petersburgo; Schirn Kunsthalle Fráncfort; Stedelijk Museum, Ámsterdam]. Nueva York: Guggenheim Museum, 1992.

Agitation zum Glück: Sowjetische Kunst der Stalinzeit [San Petersburgo; dokumenta-Halle, Kassel, 1993-94; Praga, 1994; Turku, 1995; Estocolmo, 1996.]. Bremen: Temmen, 1993; San Petersburgo: Palace Editions, 1996.

Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 [Künstlerhaus, Viena]. Baden: Grasl, 1994.

Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg: Die grossen Sammlungen III. Kunst- und Kulturgeschichte Rußlands in Werk und Bild [Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn]. Bonn: Cantz Verlag, 1995.

XLVI Biennale di Venezia. Venecia, 1995.

Il tempo delle illusioni. Arte russa degli anni venti [Palazzo Ducale, Génova]. Milán: Charta, 1995.

The Beauty of Russian Women of the 15th – 20th Centuries. Sapporo: 1995 (Ediciones en inglés y japonés).

Berlin-Moskau/Moskau-Berlin, 1900-1950 [Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur; Martin-Gropius-Bau, Berlín; Museo de Bellas Artes Púshkin, Moscú]. Múnich; Nueva York: Prestel, 1995.

Art and Power: Europe under Dictators 1930-1945: the XXIII Council of Europe Exhibition [Hayward Gallery, Londres; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB, Barcelona; Deutsches Historisches Museum, Berlín]. Londres: Hayward Gallery, 1995.

Los pintores de Rusia en la feria de Nizhni Nóvgorod celebran los 100 años de la Feria Rusa del Arte y la Industria. Pintura, escultura, obra gráfica, fotografía, artes aplicadas y decorativas, arte popular. Nizhni Nóvgorod, 1996.

Homenaje a Shostakóvich. En el 90 aniversario del nacimiento del compositor. Moscú: Museo de Bellas Artes Púshkin, 1996.

Années 30 en Europe: le temps menaçant: 1929-1939. París: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1997.

The Age of Modernism: Art in the 20th Century. Berlín: Martin-Gropius-Bau, 1997.

Pioneros del arte moderno. Arte ruso y soviético: 1900-1930. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1999.

Russische Avantgarde 1910-1934. Mit voller Kraft. Hamburgo: Museum für Kunst und Gewerbe, 2001.

El retrato en Rusia. Siglo XX. San Petersburgo: Museo Estatal Ruso, 2001.

El arte de la tierra de Vladímir. Iconografía, pintura, artes decorativas y aplicadas, manuscritos y libros impresos antiguos. Proyecto "El mapa de oro de Rusia". Moscú: Galería Estatal Tretyakov, 2002.

500 Anos de Arte Russa [Oca do Parque do Ibirapuera, São Paulo]. São Paulo: Banco de la República, 2002.

Die Zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18 Jahrhundert bis in die Gegenwart. Berlín: Martin-Gropius-Bau, 2002.

Arte y deporte. Moscú, 2002.

El retrato de la esposa del artista [Moscú; San Petersburgo]. San Petersburgo, 2002.

La Russie et les avant-gardes. Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght, 2003.

Traumfabrik Kommunismus: die visuelle Kultur der Stalinzeit; Dream Factory Communism: The Visual Culture of the Stalin Era, ed. de Borís Groys y Max Hollein. Fráncfort: Schirn Kunsthalle; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.

Berlin-Moskau / Moskau-Berlin: 1950-2000 [Martin-Gropius-Bau, Berlín; Museo de Historia Estatal, Moscú]. Berlín: Nicolai-Verlag, 2003.

Doméstico y salvaje. Pintura de animales en el arte ruso de los siglos XVIII al XX en la colección del Museo Estatal Ruso [Museo Estatal Ruso, San Petersburgo]. San Petersburgo, 2004.

En guerra. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB. Barcelona: Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona, 2004.

Rusia–Noruega: a través de los siglos y las fronteras [Norsk Folkemuseum, Oslo]. Moscú, 2004.

Tres siglos de arte ruso [Museo de Bellas Artes de la República de Carelia, Petrozavodsk; Museo Regional de Arte de Múrmansk, Múrmansk]. San Petersburgo: Palace Editions, 2003.

Warszawa- Moskwa/ Moskwa-Warszawa: 1900-2000 [Zakhenta National Gallery, Varsovia, 2004- 2005; Galería Estatal Tretyakov, Moscú, 2005]. Varsovia, 2005.

Kandinsky e l'anima russa. Verona: Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti, 2005.

In the Russian Tradition. A Historic Collection of 20th Century Russian Painting [Ripley Center, Smithsonian International Gallery, Washington, 2004-2005; The Museum of Russian Art, Minneapolis, 2005]. Washington: Smithsonian International Gallery, 2004.

Il lavoro negli anni delle avanguardie russe. Arte e lavoro [Complesso del Vittoriano, Roma]. Roma: Gangemi Editori, 2005.

Camino a la Victoria. 60 Aniversario del Día de la Victoria [Museo Estatal Ruso, San Petersburgo]. San Petersburgo: Palace Editions, 2005.

Aspects of Russian Art, 1915–1935: Selections from the Merrill C. Berman Collection. Nueva York: Ubu Gallery, 2005.

¡Rusia! Novecientos años de obras maestras y colecciones magistrales [Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2005; Museo Guggenheim, Bilbao, 2006]. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation; Bilbao: FMGB Museo Guggenheim, 2005.

Avangarde: do i posle. Bruselas: Europalia Museum of Visual Arts, 2005.

Los campesinos en el arte ruso [Museo Estatal Ruso, San Petersburgo]. San Petersburgo: Palace Editions, 2005.

L'idéalisme soviétique. Peinture et cinéma (1925-1939), ed. de Ekaterina Degot [Musée de l'Art wallon, Lieja, 2006; Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú; Galería Estatal de Arte de Perm, 2006]. Bruselas: Mercatorfonds; Europalia, 2005.

Los museos rusos felicitan a la Galería Estatal Tretyakov. Moscú: Galería Estatal Tretyakov, 2006.

La ciudad del sol. Triunfo del realismo socialista [Shanghái; Pekín; Chungtsing, 2006-2007]. s.l., 2006.

Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1945, [Deutsches Historisches Museum, Berlín]. Berlín: Sandstein, 2007.

Verità e bellezza: realismo russo -dipinti dal Museo Nazionale d'Arte Lettone di Riga [Galleria Civica di Palazzo Loffredo, Potenza]. Venecia: Marsilio Editori, 2007.

Venus soviética [Museo Estatal Ruso, San Petersburgo]. San Petersburgo: Palace Editions, 2007.

Neoclasicismo en Rusia [Museo Estatal Ruso, San Petersburgo]. San Petersburgo: Palace Editions, 2008.

Les années 1930. La fabrique de "l'Homme nouveau" [National Gallery of Canada, Ottawa]. Ottawa: Editions Gallimard, 2008.

Alrededor del mundo con un lienzo [Museo Estatal Ruso, San Petersburgo]. San Petersburgo: Palace Editions, 2009.

El deporte en el arte [Sala Central de Exposiciones Manezh, Moscú]. San Petersburgo: Palace Editions, 2009.

Promesas de futuro. Blaise Cendrars y el libro para niños en la URSS, 1926-1929 [Museo Picasso, Málaga]. Málaga: Pentagraf Editorial, 2010.

IV. Selección de Bibliografía General

IV. 1. Libros

AA. VV., *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation.* San Petersburgo: Museo Estatal Ruso; Palace Editions, 2001.

Alpatova, I. (ed.), *Drugóye iskusstvo. Moskvá* 1956-1988 [Otro arte. Moscú 1956-1988]. Moscú: Galart y Centro Nacional de Arte Contemporáneo, 2005.

Andersen, Troels (ed.), *Art et Poésie Russes. 1900-1930 Textes Choisis.* París: Centre Pompidou, 1979.

Banks, Miranda (ed.), *The Aesthetic Arsenal: Socialist Realism Under Stalin.* Nueva York: The Institute for Contemporary Art, 1993.

Bendavid-Val, Leah (ed.), *Propaganda and Dreams; Photographing the 1930s in the USSR and the US.* Thalwil, Suiza; Nueva York: Stemmle Publishers GmbH, 1999.

Bobrinskaya, E., *Futurizm* [El futurismo], Moscú, 2000.

Bodenschatz, H. y C. POST (eds.). *Städtebau im Schatten Stalins. Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929–1935.* Berlín: Braun, 2003.

Boersma, Linda S., *0,10. La dernière exposition futuriste.* París: Hazan, 1997.

Bogorodski, F., *Vospomínániya. Stati. Vystupléniya. Pisma* [Memorias, artículos, discursos, cartas]. Moscú, 1987.

Bonnell, Victoria E., *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin.* Berkeley, Los Angeles; Londres: University of California Press, 1997.

Bouvard, J., *Le Métro de Moscou. La construction d'un mythe soviétique.* París: Éd. Du Sextant, 2005.

Bowlt, John E. (ed. y trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934.* Londres: Thames & Hudson, 1988, ed. rev. y ampl.

______ y Olga Matich (eds.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford, 1996.

Bown, Mathew Cullerne, *Socialist Realist Painting*, New Haven; Londres: Yale University Press, 1998.

______, y Brandon Taylor (eds.), *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992.* Manchester: Nueva York: Manchester University Press, 1993.

Brion-Guerry, L., *L'Année 1913. Les forms estétiques de l'ouvre d'art à la veille de la première guerre mondiale.* París: Éditions Klincksieck, 1971, 2 vols.

Buck-Morss, Susan, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

______, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste.* Trad. Ramón Ibáñez Ibáñez. Madrid: A. Machado Libros, 2004.

Bustamante García, José (ed.), *El instante maravilloso. Poesía rusa del siglo XX.* México: UNAM, 2004.

Chegodáyeva, M. A., *Dva lika vrémeni (1939: Odin god stálinskoy epoji)* [Las dos vueltas del tiempo (1939: un año de la época de Stalin)]. Moscú: Agraf, 2001.

Colton, T. J. *Moscow: Governing The Socialist Metropolis.* Cambridge, MA: Belknap Press, 1995.

Costakis, George, *A Russian Life in Art.* Nueva York: George Braziller, 1994.

De Magistris, A., *La costruzione della città totalitaria.* Milán: Città Studi Edizioni, 1995.

______, e I. Korobina (eds.), *Ivan Leonidov 1902-1959*, Milán: Electa, 2009.

Degot, Ekaterina, *Rússkoye iskusstvo XX veka* [El arte ruso del siglo XX]. Moscú: Trilistnik, 2000.

Dobrenko, Yevguéni, *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution.* New Haven: Yale University Press; Londres: Edinburgh University Press, 2008.

______, y Eric Naiman (eds.) *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space.* Seattle; Londres: University of Washington Press, 2003.

Doronchenkov, Ilyá et al. (eds.), *Russian and Sovietic Views of Modern Western Art: 1890s to mid-1930s.* Berkeley; Londres: University of California Press, 2009.

Fauchereau, Serge (ed.), *Moscou 1900-1930.* Fribourg: Office du Livre, 1988; ed. inglesa: Nueva York: Rizzoli, 1988.

Fitzpatrick, S., *Everyday Stalinism. Ordinary life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s.* Nueva York: Oxford University Press, 2000.

Fülöp-Miller, R., *Geist und Gesicht des Bolschewismus.* Zúrich; Leipzig; Viena, 1926.

Gassner, Hubertus y Eckhart Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistichem Realismus. Dokumente und Kommentare: Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917-1934*, Colonia: DuMont, 1979.

Gástev, A., *Poéziya rabóchevo udara* [Poesía del latido del trabajo]. Moscú: Sovétski Pisátel, 1964 y 1971.

______, Über die Tendenzen der proletarischen Kultur, en R. Lorenz (ed.), *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917-1921.* Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.

Golomstock, I., *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China.* Nueva York: Icon; Londres: Harvill, 1990. Nueva York: Peter Mayer Publishers, 2011, 1ª reimpr.

Gray, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922.* Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1962; reeditado como *The Russian Experiment in Art: 1863-1922.* Londres: Thames & Hudson, 2007.

Graziosi, A., *L'URSS di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica*, 1914-1945. Bolonia: Il Mulino, 2007.

Groys, Borís, *Die Erfindung Russlands.* Múnich; Viena: Carl Hanser Verlag, 1995.

______, *Gesammtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowietunion* (trad. de Gabriele Leupold). Múnich: Carl Hanser Verlag, 1988.

_____, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (trad. de Charles Rougle). Princeton : Princeton University Press, 1992.

______, *Obra de arte total Stalin* (trad. de Desiderio Navarro). Valencia: Pre-Textos, 2008.

______ y M. Hollein (eds.), *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era.* Fráncfort: Schirn Kunsthalle; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.

______, y Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde.*Fráncfort: Suhrkamp, 2005.

______ y Michael Hagemeister, *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* Fráncfort: Suhrkamp, 2005.

Grübel, Rainer, *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext,* Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1981.

Hellebust, Rolf, *Flesh to Metal: Soviet Literature & the Alchemy of Revolution.* Ithaca y Londres: Cornell University Press, 2003.

Heller, Steven, *Iron Fists: Branding the 20th-Century Totalitarian State.* Londres y Nueva York: Phaidon Press, 2010, 1ª reimpr.

Ignatovich, B., *Fotografii 1927-1963* [Fotografía 1927-1963]. Moscú, 2002.

Ingold, Felix Philipp. *Der grosse Bruch. Russland im Epochenjahr 1913.* Múnich: C. H. Beck, 2000.

______, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909 bis 1927.* Basilea; Suttgart, 1978

Kemenov, V., *The USSR Academy of Arts. Sculpture.Painting.Graphic Arts. Stage Design Decorative Arts.* Leningrado: Aurora Ediciones, 1982.

Khan-Magomedov, S., *Vjutemas 1920–1930.* Moscú: Ladya, 1995; *Vhutemas. Moscou 1920-1930.* París: Editions du Regard, 1990, 2 vols.

Kiaer, Christina y Eric Naiman (eds.), *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside.* Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

King, David, *Roter Stern über Russland, Eine visuelle Geschichte der Sowjetunion von 1917 bis zum Tode Stalins.* Essen: Mehring Verlag, 2010, 1ª reimpr.

Kóstin, V., *OST.* Leningrado: Judózhnik RSFSR, 1976.

Kotkin, Stephen, *Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization.* Berkeley, Los Angeles; Londres: University of California Press, 1995.

Kovtun, Y. F., *Sangesi: die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler.* Zúrich: Stemmle, 1993.

Lafont, Maria, *Soviet Posters. The Sergo Grigorian Collection.* Múnich; Berlín; Londres; Nueva York: Prestel Verlag, 2007.

Lahusen, Thomas y Yevguéni Dobrenko (eds.), *Socialist Realism without Shores.* Durham; Londres: Duke University Press, 1997.

Lavrentiev, Aleksandr, *Alexander Rodchenko. Photography 1924-1954.* Colonia: Könemann Verlagsgesellschaft, 1995.

Lewin, M., *The Making of the Soviet System. Essays on the Social History of Interwar Russia.* Londres: Routledge, 1985.

Lorenz, R. (ed.), *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917-1921.* Múnich, 1969.

Malévich, K., *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, Colonia, 1962.

______, *El mundo no objetivo.* Sevilla: Doble J, 2007.

______, *Escritos de Malevich.* Madrid: Síntesis, 2008.

Mandelstam, Osip E., *Carta sobre poesía rusa y otros ensayos.* Barcelona: Verdehalago, 2010.

Marcucci, L., *Il commissario di ferro di Stalin. Biografia politica di Lazar M. Kaganovicˇ.* Turín, 1997.

Matsa, I. et al., *Sovétskoye iskusstvo za 15 let. Materialy i Dokumentacija* [El arte soviético celebra sus 15 años. Materiales y documentos]. Moscú; Leningrado: OGIZ-IZOGIZ, 1933.

Mayakovski, V.V., *Poschióchina obschéstvennomu vkusu* [Bofetada al gusto del público].Moscú, 1912.

Michelson, Annette (ed.), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov.* Berkeley, LA; Londres: University of California Press, 1984.

Moy Nahan, Brian, *The Russian Century. A Photojournalistic History of Russia in*

the Twentieth Century. Londres: Random House, 1994.

Nakov, Andréi (ed.), *Escritos. Kazimir Malévich*. Madrid: Síntesis, 2007.

Navarro, Desiderio et al., *El pensamiento cultural ruso, 1972-2008*. La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, 2009, 2 vols.

Neutatz, D., *Die Moskauer Metro. Von den ersten Plänen bis zur Grossbaustelle des Stalinismus (1897–1935)*. Colonia, Weimar, Viena: Böhlau, 2001.

Paperny, V., *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two.* Nueva York: Cambridge University Press, 2002.

Proffer, Ellendea y Carl R. (eds.), *Guro Brik Mayakovsky. The Ardis Anthology of Russian Futurism*. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1980.

Rajíllo, I. S., *Serébriannyi pereúlok: román. Póvesti. Rasskazi* [El callejón de plata: novela. Relatos. Cuentos cortos.]. Moscú, 1978.

Rasmussen, Mikkel Bolt y Jacob Wamberg (eds.) *Totalitarian Art and Modernity*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010.

Ribalta, Jorge, *El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939. Ensayos y documentos*. Madrid: TF Editores; MNCARS, 2011.

Severlújin, D. Y., y O. L. Leykind, *Zolotoi vek judózhestvennyj obyedinéniy v Rossii i v SSSR. Správochnik po rússkomu isskustvu 1820-1932* [El siglo de oro de las asociaciones artísticas en Rusia y en la URSS. Manual de arte ruso, 1820-1932]. San Petersburgo: Izdatelstvo Chernysheva, 1992.

Shadova, L., *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910-1930*. Dresde: VEB Verlag der Kunst, 1978.

Shunkova, E. V. (ed.), *Masterskaya monumentalnoi zhívopisi* [El taller de pintura monumental]. Moscú: *Sovétski Judózhnik*, 1978.

Stepanián, N., *Iskusstvo Rossii XX veka: Vzgliad iz 90-Kh* [El arte del siglo XX]. Moscú: EKSMO, 1999.

The State Russian Museum. Painting and sculpture. Leningrado: Sovetski Judózhnik, 1968.

Swanson, V.G., *Soviet Impressionism*. Woodbridge, 2001.

Tarabukin, Nikolái, Ópyt teórii zhívopisi [Teoría experimental de la pintura], Moscú: Vserossiyski Proletkult, 1923.

______, *Del caballete a la máquina* (ed. de Andrei Nakov). Barcelona: Gustavo Gili, 1977, pp. 37-82.

Tietze, R., *V*. (ed.), *Mejerchol'd Theaterarbeit 1917-1930*. Múnich: Reihe Hanser, 1974.

Todorov, Tzvetan, La experiencia totalitaria (trad. de Noemí Sobregués). Barcelona: Círculo de Lectores, 2010.

Trotski, Lev, *Literatura y Revolución*. Madrid: Akal, 1979.

Vakar, I. A., y T. N. Mijiyénko (eds.), *Malevich o sebé. Sovremenniki o Malévіche. Pisma. Dokumenty. Vospominániya. Krítika* [Malévich sobre sí mismo. Los contemporáneos sobre Malévich. Cartas. Documentos. Recuerdos. Críticas], 2 vol. Moscú: RA, 2004.

Výstavki sovétskogo izobrazítelnogo iskusstva 1917-1958 gg. v SSSR i za granítsei: správochnik v. [Exposiciones del arte figurativo soviético 1917-1958 en URSS y en el extranjero]. 5 vol. Moscú, 1965-1981.

Ward, Alex (ed.), *Power to the People. Early Soviet Propaganda Posters in The Israel Museum, Jerusalem*. Jerusalem: The Israel Museum, 2007.

White, Stephen. *The Bolshevik Poster*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1988.

Wolf, Erika, *'USSR in Construction': From Avant-Garde to Socialist Realist Practice* (Tesis doctoral). Ann Arbor: University of Michigan, 1999.

Zernova, E.S., *Vospominániya monumentalista* [Recuerdos de un monumentalista]. Moscú: Sovétski Judózhnik, 1985.

Zhívopis 1920-1930 [La pintura de los años 1920-1930]. Moscú: Museo Estatal Ruso; Sovéstki Judózhnik, 1989.

IV. 2. Trabajos en volúmenes colectivos y publicaciones periódicas

Alexander, S., "Mural Painting in America", *New Masses,* vol. 14, nº 9 (26 febrero 1934).

______, "Joe Jones", *New Masses*, vol. 15, nº 9 (28 mayo 1934).

Alpátov, M. V., "Problema síntеza v arjitekture renessansa. Stantsi Rafaélia" [El problema de la síntesis en la arquitectura del Renacimiento. Las Estancias de Rafael], *Akadémiya Arjitektury*, nº 1-2 (1934), pp. 19-22.

______, "Problema síntеza v isskustve barokko" [El problema de la síntesis en el arte del Barroco], *Akadémiya Arjitektury*, nº 6 (1936), pp. 3-11.

Altman, Natan, "El futurismo y el arte proletario", en González, Ángel y Francisco Calvo (eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Madrid: Turner, 1979, 2ª ed., 3ª reimp., pp. 176-78.

Arvátov, B., "Utopie oder Wissenschaft", *Kunst und Produktion*. Múnich, 1972.

Böhmig, Michaela, "Die Zeit im Raum: Chlebnikov und die 'Philosophie des Hyperspace', *Wiener Slawistischer Almanach*, nº 38 (1986).

Bossi, L., "«L'homme nouveau». Dégénérescence et régénération. «L'Homme nouveau» dans la Russie stalinienne", en *Les années 1930. La fabrique de «l'Homme nouveau»*, [cat. expo., Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa]. París, 2008, pp. 37-42.

Degot, Ekaterina, "Le Réalisme idéaliste. Une autre avant-garde russe", en *L'idéalisme soviétique, Peinture et cinéma 1925-1939* [cat. expo., Musée de l'Art wallon, Lieja]. Bruselas; Moscú, 2005, pp. 10-19.

De Magistris, A., "La metropolitana di Mosca. Un laboratorio del realismo socialista," *Urbanistica* 100 (1990): 23–36.

______, "Mosca, la metropolitana rossa", *Casabella*, LXIV, nº 679 (2000), pp. 8-29.

Favorski, Vladímir, "Sobre la composición", *Iskusstvo*, nº 1-2 (1933), p. 3.

Greenberg, Clement, "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review* (otoño 1939), pp. 34-49. Edición española: "Vanguardia y Kitsch", en Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (ed., trad. y prólogo de Fèlix Fanés). Madrid: Siruela, 2006.

Hielscher, K., "Futurismus und Kulturmontage", *Alternative*, nº 122-23 (1978).

Ingold, F. Ph., "Der Autor im Flug. Daedalus und Ikarus", en *Der Autor am Werk*. Múnich: Hanser, 1992.

Judózhniki RSFSR za 15 let [Los artistas de la RSFSR celebran sus 15 años], *Kinogazeta* (4 junio 1933).

K., V. [sic], "Západ glazami sovétskogo judózhnika" [Occidente visto con los ojos de un artista soviético], *Komsomólskaya pravda* (16 diciembre 1935).

Kaganóvich, Lázar M., "Pobeda metropolitana-pobeda sotsialisma" [La victoria del metro es la victoria del socialismo], *Izvéstiya*, nº 117 (1935); *Metrostrói*, nº 5-6, pp. 4-9

Katáyev, I., "Lebedínoye ózero" [El lago de los cisnes], *Liót* [El vuelo] (Moscú, 1923), p. 20.

Kemp, W. (ed.), *Der Betrachter ist im Bild*. Berlín: Reimer, 1992.

Kolli, N. y Samuíl Kravets (eds.), *Arjitektura moskóvskogo metró* [La arquitectura en el metro moscovita]. Moscú: Izd-vo Vsesoyúznoi akadémii arjitektury, 1936.

Komfut, "La declaración de los "Komfut", en González, Ángel y Francisco Calvo (eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Madrid: Turner, 1979, 2ª ed., 3ª reimp., pp. 178-79.

Kóstin, V., "Judózhniki i sovremennost (Zametki o výstavke v Akademii Judozhestv SSSR)" [Los pintores de la modernidad. Notas sobre la exposición de la Academia de Bellas Artes de la URSS], *Iskusstvo*, nº 3 (1957), pp. 37-38.

Lafranconi, M., "Le Réalisme socialiste. Pour une histoire de l'art en Union soviétique", *Perspective*, nº 3 (2006), pp. 479-483.

Lavrov, V., "Arjitektura moskóvskogo metropolitena. Dve ócheredi metró" [Arquitectura del metro de Moscú. Esbozo de dos estaciones], *Arjitektura SSSR*, nº 9 (1938), pp. 2-5.

Lebédeva, I. V., "Zhívopis pervoi poloviny XX veka iz sobrániya Gosudárstvennoi Tretiakovskoi galeréi" [La pintura de la primera mitad del siglo XX en las colecciones de la Galería Estatal Tretyakov], en *Zhívopis pervoi poloviny XX veka. Gosudárstvennaya Tretiakóvskaya Galereya. Katalog sobrániya*. Sériya "Zhívopis XVIII-XX vekov", tom 6, kniga pérvaya (A-I) [Pintura de la primera mitad del siglo XX. Galería Estatal Tretyakov. Catálogo de las colecciones. Serie "Pintura del siglo XVIII al XX", volumen 6, libro primero (A-I)]. Moscú, 2009, pp. 7-14.

Lotman, Yuri M. "Die künstlerische Natur in den russischen Volksbilderbögen", en *Lubok: Der russische Volksbilderbogen* [cat. expo, Münchner Stadtmuseum]. Múnich, 1985.

Marcucci, L., "Un politico e la costruzione del piano", en A. De Magistris (ed.), *URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana*. Milán: Mazzotta, 1997, pp. 32-45.

Martynenko, I., "«Raum-Zeit» in der Malerei und in der Filmkunst", *Kunst und Literatur*, nº 6 (Berlín, RDA, 1969).

Neutatz, D. "Arbeiterschaft und Stalinismus am Beispiel der Moskauer Metro", en Hildermeier, Manfred (ed.), *Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung*. Múnich: Oldenburg, 1998.

Pinto, S., "Quale modernità?", en S. Pinto (ed.), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*. Milán: Electa, 2005, pp. 13-45.

Puni, I., "Tvórchestvo zhizni" [Creación de la vida], *Iskusstvo kommuny*, nº 5 (1919), p. 1.

Romanenko, Katerina, "Serving the Great Collective: USSR in Construction as a Cultural Barometer", *Zimmerli Journal*, nº 3 (Rutgers, otoño 2005), pp. 78-91.

Shtérenberg, David, "Die künstlerische Situation in Russland", *Das Kunstblatt*, 1922.

______, "Brief aus Russland", *Das Kunstblatt*, nº 4 (1923).

Suris, B., "Einige Seiten aus dem künstlerischen Leben Russlands im Jahre 1917", *Iskusstvo*, nº 4 (Moscú, 1972).

Tuguendjóld, J., "Zhívopis" [Pintura], *Pechát i revoliútsiya*, nº 7 (1927).

Varshavski, L., Portrét sovreménnika. Na chetyrioj výstavkaj [Retrato de un contemporáneo. En cuatro exposiciones], *Vechérniaya Moskvá* (8 agosto 1933).

Vruchéniye diplómov judózhnikami [Entrega de los diplomas a los artistas],

Vechérniaya Moskvá [Moscú al atardecer] (13 julio 1943).

Vólter, A., Nashi zadachi [Nuestros deberes], *Iskusstvo,* nº 1-2 (1933), p. 6.

Yákovlev, V., Krásnaya Ármiya v borbé s nemetsko-faschístskimi zajvátchikami [La Armada Roja en la lucha contra los invasores alemanes-fascistas], *Trud* (26 febrero 1943).

Yedinyi soyúz moskovskij judózhnikov [Unión general de los artistas moscovitas], *Tvórchestvo*, nº 3 (1940), pp. 2-3.

"Za lúchsheye metró v mire" [Para el mejor metro del mundo], *Stroítelstvo Moskvý*, nº 1 (1933), p. 12.

IV. 3. Catálogos

Russian Avant-Garde 1908-1922 [Leonard Hutton Galleries, Nueva York]. Nueva York: Leonard Hutton Galleries, 1971.

Russian and Soviet Painting [The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; The Fine Arts Museums, San Francisco]. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1977.

URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana [Accademia Albertina delle Belle Arti, 1997]. Milán: Edizioni Gabriele Mazzota, 1977.

Les Realismes [Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Staatliche Kunsthalle, Berlín]. París: Centre Pompidou, 1980.

Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection. Margit Rowell and Angelica Zander Rudenstine [Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York]. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1981.

Lubok: Der russische Volksbilderbogen [Münchner Stadtmuseum]. Múnich, 1985.

Vanguardia rusa: 1910-1930. Museo y Colección Ludwig [Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 1985.

Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932 [Henry Art Gallery, Washington; Walker Art Center, Minnesota; Galería Estatal Tretyakov, Moscú]. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1990.

Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design 1913-1935 [The Fine Arts Museums of San Francisco, California Palace of the Legion of Honor; IBM Gallery of Science and Art, Nueva York; The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles]. California: The Fine Arts Museums of San Francisco; Moscú: Museo Teatro Central Estatal Bajrúshin, 1991, 1ª reimpr.

Arte de vanguardia rusa 1900-1935. [Sala de exposiciones Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela]. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, Lobanova, 1992.

L'Avant-Garde Russe. Chefs-d'oeuvre des Musées de Russie (1905-1925) [Musée des Beaux-Arts de Nantes]. Nantes: Ville de Nantes; París: Réunion des Musées Nationaux, 1993.

Malevich. Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo [Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 1993.

Una mirada sobre la vanguardia rusa (1910-1930), ed. de Gonzalo de Diego [Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza]. Zaragoza: Centro de Exposiciones y Congresos, 1993.

Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert [Museum Ludwig, Colonia]. Múnich: Prestel-Verlag, 1993.

La vanguardia rusa 1905-1925 en las colecciones de los museos rusos [Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994.

Ludwig Museum in the Russian Museum, ed. de Joseph Kiblitsky [Museo Estatal Ruso, San Petersburgo; Ludwig Stiftung für Kunst und Internationale Verständigung, Aquisgrán]. San Petersburgo: Palace Editions, 1998.

L'home, l'aire, l 'espai. Malevitx i els mestres russos de l'avantguarda [Casal Solleric, Centre d'exposicions i documentació d'Art Contemporani, Palma]. Palma: Ambit Serveis Editorials, 1999.

Sin Objeto. La Vanguardia Rusa en la colección del Museo Estatal de San Petersburgo [Centro Cultural Caixanova, Vigo]. Vigo: Caixanova, 2000.

Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre, ed. de Wieland Schmied. [Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Múnich]. Múnich: Prestel Verlag; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2001.

Ródchenko. Geometrías [Fundación Juan March, Cuenca; Palma]. Madrid: Fundación Juan March, 2001.

Skulptura pervoi poloviny XX veka. Gosudárstvennaya Tretiakóvskaya Galereya. Katalog sobrániya. Sériya "Skulptura XVIII-XX vekov" [Escultura de la primera mitad del siglo XX. Galería Estatal Tretyakov. Catálogo de las colecciones. Serie "Escultura del siglo XVIII al XX"], vol. 2. Moscú, 2001.

Nackt für Stalin. Körperbilder in der russischen Fotografie der 20er und 30er Jahre [Kommunale Galerie im Leinwandhaus, Fráncfort]. Fráncfort: Anabas-Verlag, 2003.

1900. Arte de vanguardia rusa 1935 [Sala de exposiciones Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela]. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, Lobanova, 2004.

Dos mujeres de vanguardia: Aleksandra Ékster y Liubóv Popova [Manuel Barbié Galeria de Arte, Barcelona]. Barcelona: Manuel Barbié Galeria de Arte, 2004.

Liubov Popova [Fundación Juan March, Cuenca; Palma]. Madrid: Fundación Juan March, 2004.

Una visión sobre el vanguardismo ruso (Errusiako abangoardien geneko ikuspegia) [Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, BBK, Bilbao]. Bilbao: IKEDER, 2004.

Mímesis. Realismos Modernos, 1918-1945, ed. de Tomàs Llorens [Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Fundación Caja Madrid]. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2005.

La Russie à l'Avant-Garde 1900-1935 [Palais des Beaux-Arts, Bruselas]. Bruselas: Europalia Internacional; Fonds Mercator; Moscú: Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, 2005.

Gegen Kandinsky / Against Kandinsky [Musem Villa Stuck, Múnich]. Múnich: Museum Villa Stuck; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.

Vanguardias rusas [Museo Thyssen Bornemisza, Madrid; Fundación Caja Madrid, Madrid]. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza; Fundación Caja Madrid, 2006.

La ilustración total. Arte conceptual de Moscú: 1960-1990 [Madrid: Fundación Juan March]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag; Madrid: Fundación Juan March, 2008.

Orixes da vangarda rusa [Fundación Caixa Galicia, Ferrol]. La Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2009.

Zhívopis pérvoi poloviny XX veka. Gosudárstvennaya Tretiakóvskaya Galereya. Katalog sobrániya. Sériya "Zhívopis XVIII-XX vekov" [Pintura de la primera mitad del siglo XX. Galería Estatal Tretyakov. Catálogo de las colecciones. Serie "Pintura del siglo XVIII al XX"]. Moscú, 2009.

El Cosmos de la vanguardia rusa. Arte y exploración espacial 1900-1930 [Fundación Botín, Santander]. Santander: Fundación Botín, 2010.

Construir la revolución. Arte y arquitectura en Rusia, 1915-1935 [CaixaForum, Barcelona; CaixaForum, Madrid]. Barcelona: Fundación La Caixa; Madrid: Turner, 2011.

El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939. Ensayos y documentos [cat. expo. *Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939.* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. Madrid: TF Editores; MNCARS, 2011.

Glosario de acrónimos

Fundación Juan March

AJR: Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliútsii (Asociación de Artistas de la Revolución), 1928-1932, previamente denominada AJRR.

AJRR: Assotsiátsiya Judózhnikov Revoliutsiónnoi Rossii (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria), 1922-1928.

FOSJ: Federátsiya Obyedinéniya Sovetskij Judózhnikov (Federación de Asociaciones de Artistas Soviéticos).

GAJN: Gosudárstvennaya Akadémiya Judózhestvennyj Naúk (Academia Estatal de Ciencias Artísticas), 1925-1931, previamente denominada RAJN.

GIII: Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv (Instituto Estatal de Historia del Arte).

GDR: Guermánskaya Demokratícheskaya Respública (República Democrática Alemana, RDA).

GINJUK: Gosudárstvennyi Institut Judózhestvennoi Kultury (Instituto Estatal de Cultura Artística), Leningrado.

GIZ / Gosizdat: Gosudárstvennoye Izdátelstvo (Ediciones del Estado), fundadas el 21 de mayo de 1919 por la fusión de las grandes editoriales departamentales y cooperativas para coordinar las ediciones estatales de literatura política y administrativa. Desde 1930, OGIZ.

Glaviskusstvo: Glávnoye upravléniye po delám judózhestvennoi literatury i iskusstva Departamento del Narkompros responsable de la dirección de las obras de arte y literatura.

GLAVLIT: Glávnoye upravléniye po delám literatury i izdátelstv (Dirección General para asuntos de producción literaria y editorial).

GLAVNAUKA: Glávnoye upravléniye naúchnymi, naúchno-judózhestvennymi i muzéinymi uchrezhdéniyami (Dirección General de Instituciones Científicas, Museísticas y Técnico-Artísticas).

GOSTRUDIZDAT: Gosudárstvennoye Izdátelstvo Voprósy Trudá (Editorial Estatal de Literatura sobre Temas Laborales).

Glavpolitprosvet: Glavnyi político-prosvetítelnyi komitét Respúbliki (Comité Central para la Formación Política de la República).

Glavprofobr: Glávnoye upravléniye professiónalnogo obrazovániya (Dirección para la Formación Profesional).

GOELRO: Gosudárstevnnaya Komíssiya po Elektrifikátsii Rossii (Comisión Estatal para la Electrificación de Rusia), Órgano estatal creado el 21 de febrero de 1921 para elaborar el proyecto de electrificación de Rusia tras la Revolución de Octubre.

GOSKOMIZDAT: Gosudárstvennyi Komitét po Delám Izdátelstv, Poligrafíi i Knízhnoi Torgovli (Comité Estatal de Ediciones, Poligrafía y Venta de libros de la URSS).

Gubnarobraz: Gubernski otdel naródnogo obrazovániya (Departamento Provincial de Instrucción Pública).

INJUK: Institut Judózhestvennoi Kultury (Instituto de Cultura Artística), 1920-1924.

IZO: Izobrazítelnoye Iskusstvo (Departamento de Arte), adscrito al NarKomPros.

IZOBRIGADA: Brigada Judózhnikov (Brigada de Artistas), grupo de artistas que en 1931 se separa de la OST.

IZOGIZ: Gosudárstvennoye Izdátelstvo Izobrazítelnyj Iskusstv (Editorial Estatal de Arte), 1930-1938.

IZORAM: Izobrazítelnoye Iskusstvo Rabóchei Molodiózhi (Círculo Artístico de la Juventud Trabajadora).

KomFut: Kommunistícheski Futurism (Futurismo Comunista).

KomIntern: Kommunistícheski Internatsionál (Internacional Comunista).

Komsomol: Kommunistícheski Soyúz Molodiózhi (Unión de Jóvenes Comunistas).

KPSS: Kommunistícheskaya Pártiya Sovétskogo Soyuza (Partido Comunista de la Unión Soviética), 1952-1991.

KUTV: Kommunistícheski Universitét trudiáschijsia Vostoka (Universidad Comunista de los Trabajadores del Este).

LEF: Levyi Front Iskusstv (Frente Artístico de Izquierdas), asociación rusa de escritores vinculada al periódico del mismo nombre (posteriormente Novyi LEF (Nuevo LEF)); el grupo halla continuidad a partir de 1929 bajo la denominación REF.

LENINIZOGIZ: Leningrádskoye Gosudárstvennoye Izdátelstvo Izobrazítelnyj Iskusstv (Editorial Estatal de Arte de Leningrado).

LOSSJ: Leningrádskoye Otdeléniye Soyúza Sovétskij Judózhnikov (Unión Regional de Artistas Soviéticos de Leningrado), Sucursal de Leningrado de la Unión de Artistas Soviéticos, creada en 1932, casi simultáneamente con la de Moscú (MOSSJ).

LTSK: Literaturnyi tsentr konstruktivistov (Centro Literario Constructivista).

MARJI: Moskóvski Arjitektúrnyi Institút (Instituto de Arquitectura de Moscú), fundado en 1933.

MGAJI: Moskovski Gosudárstvennyi Akademícheski Judózhestvennyi Institut imení Súrikova (Instituto Estatal Académico Artístico de Moscú V. I. Súrikov, conocido como “Instituto Súrikov”), 1948-1992.

MIPIDI: Moskovski Institut Prikladnogo i Dekoratívnogo Iskusstva (Instituto de Artes Aplicadas y Decorativas de Moscú), 1930-1945.

MJAT: Moskóvski Judózhestvennyi Akademícheski Teatr (Teatro Académico de Arte de Moscú).

MK RKP(b): Moskovski Komitét Rossíyskoi Kommunistícheskoi Partii (bolshevikov) (Comité Moscovita del Partido Comunista Ruso (bolchevique).

MOSSJ: Moskovskii Oblastnoi Soyúz Sovetskij Judózhnikov (Unión Regional Moscovita de Artistas Soviéticos). Fundada en 1932. Desde 1938, MSSJ.

MPI: Moskovski Poligrafícheskiinstitut (Instituto Poligráfico de Moscú), 1930-1993.

MSSJ: Moskovski Soyúz Sovetskij Judózhnikov (Unión Moscovita de Artistas Soviéticos), 1938-1959.

MTJ: Moskóvskoye Továrischestvo Judózhnikov (Asociación de Artistas Moscovitas).

MVJPU: Moskóvskoye Výssheye Judózhestvenno-Promýshlennoye Uchílische (býysheye Stróganovskoye) (Escuela Superior de Arte e Industria de Moscú (antes Instituto Stróganov)), 1948-1992.

MVTU im. Báumana: Moskóvskoye Výssheye Tejnícheskoye Uchílische ímeni Báumana (Escuela Superior Técnica de Moscú N. E. Báuman), fundada en 1830 y renombrada N. E. Bauman en 1930, en homenaje al revolucionario asesinado en 1905.

NarKomPros: Narodnyi Kommissariat Prosveschéniya (Comisariado del Pueblo para la Educación), Petrogrado, 1918-1921; Moscú, 1918-1922.

NarKomZem: Naródnyi Kommissariat Zemledéliya SSSR (Comisariado del Pueblo para la Agricultura de la URSS).

NEP: Nóvaya Ekonomícheskaya Política (Nueva Política Económica), 1921-1928.

NK RKI: Naródni Komissariát RKI (Comité de Observación de la RKI).

NKTP (Narkomtiazhprom): Narodnyi Komissariát Tiazhióloi Promýshlennosti (Comisariado del Pueblo para la Industria Pesada).

NKVD: Naródnyi Kommissariat Vnútrennij del SSSR (Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos de la URSS).

NOT: Naúchnaya Organizátsiya Trudá (Organización Científica del Trabajo).

OBMOJU: Óbschestvo Molodýj Judózhnikov (Sociedad de Artistas Jóvenes), Moscú, 1919-1922.

ODVF: Óbschestvo druzei vozdúshnogo flota (Sociedad de Amigos de la Flota Aérea).

OGIZ: Obyedinéniye Gosudárstvennyj (Knízhno-Zhurnálnyj) Izdátelstsv (Unión de Editoriales Estatales (de Libros y Revistas).

OJOBR: Otdel Judózhestvennogo Obrazovániya (Departamento de Formación Artística).

OJR: Óbschestvo judózhnikov realistov (Sociedad de Artistas Realistas).

OMAJR: Obyedinéniye Molodiózhi AJR (Asociación de los Jóvenes de la AJR).

OMJ: Óbschestvo Moskóvskij Judózhnikov (Sociedad de Artistas Moscovitas).

OSA: Obyedinéniye Sovremennyj Arjitéktorov (Asociación de Arquitectos Contemporáneos).

OSOAVIAJIM: Óbschestvo Sodéistviya Oborone, Aviatsiónnomu i Jimícheskomu Stroítelstvu (Sociedad para la Cooperación con la Industria de Defensa y la Construcción de Aviación y Química), 1927-1948, posteriormente DOSAAF.

OST: Óbschestvo Judózhnikov-Stankovístov (Asociación de Pintores de Caballete), 1925-1931.

PGSJUM: Petrográdskiye Gosudárstvenniye Svobódniye Judózhestvenniye Masterskiye (Talleres de Arte Estatales Libres de Petrogrado), creados en 1918, a partir de la Escuela Superior de Arte, Escultura y Arquitectura, VJU. De 1919-1921 estaban situados en los edificios de la Academia de Bellas Artes. En 1921 reformados como VJUTEMAS.

RABIS: Vserossiyski Soyúz Rabótnikov Iskusstv (Unión Panrusa de Trabajadores del Arte), 1919-1924. Desde 1924, VS-ERABIS.

RAJN: Rossíyskaya Akadémiya Judózhestvennyj Naúk (Academia Rusa de Ciencias Artísticas), creada a iniciativa de Lunacharski, se dedicaba al “estudio sintético de las artes”, Moscú 1921-1925, denominada GAJN en 1925.

RAPJ: Rossíyskaya Assotsiátsiya Proletarskij Judózhnikov (Asociación Rusa de Artistas Proletarios), 1931-1932.

RAPM: Rossíyskaya Assotsiátsiya Proletarskij Muzykántov (Asociación Rusa de Músicos Proletarios).

RAPP: Rossiyskaya Assotsiátsiya Proletarskij Pisátelei (Asociación Rusa de Escritores Proletarios).

REF: Revoliutsionnyi Front (Iskusstv) (Frente Revolucionario (de las Artes)), previamente denominado LEF.

RKI: Rabóche-Krestiánskaya Inspéktsiya (Inspección Obrera y Campesina).

RKKA: Rabóche-Krestiánskaya Krásnaya Ármiya (Ejército Rojo Obrero-Campesino).

RKP(b): Rossíyskaya Kommunistícheskaya Pártiya (bolshevikóv) (Partido Comunista Ruso (bolchevique)), 1918-1925, después VKP(b).

ROSTA: Rossíyskoye Telegráfnoye Aguénstvo (Agencia Oficial de Telégrafos Rusa), 1918-1925, posteriormente denominada TASS y, desde 1992, ITAR-TASS (Agencia de Información Telegráfica de Rusia).

RSFSR: Rossíyskaya Sovétskaya Federatívnaya Sotsialistícheskaya Respúblika (Federación Soviética Rusa de Repúblicas Socialistas).

SELJOZGIZ: Gosudárstvennoye Izdátelstvo Selskojoziáistvennoi literatury (Editorial Estatal del Mundo Rural).

SGJM: Svobódniye Gosudárstvenniye Judózhestvenniye Masterskíye (Talleres de Arte Estatales Libres), creados en otoño de 1918 con la idea de apartarse del método académico de la enseñanza del arte e introducir un nuevo sistema de organización de los talleres individuales. Surgen a partir de otras instituciones educativas existentes: la antigua Escuela Artístico-Industrial Stróganov, que era el Primer Taller; la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura (el futuro Súrikov), el Segundo Taller. Tras la fusión de ambos talleres, en 1920 se crea en Moscú VJUTEMAS.

SJ-SSSR: Soyúz Judózhnikov SSSR (Unión de Artistas de la URSS).

SovNarKom (SNK): Sovet Narodnyj Komissárov (Consejo de Comisarios del Pueblo).

SP SSSR: Soýuz Pisatelei SSSR (Unión de Escritores de la URSS).

Svomas: cf. SGJM.

TASS: Telegráfnoye Aguenstvo Sovétskogo Soyuza (Agencia de Telégrafos de la Unión Soviética), anteriormente denominada ROSTA.

TEO Narkompros: Teatralnyi Otdel Narkomprosa (Sección de Teatro del Narkompros).

TPKiO: Tsentrálni Park Kulturi i Ótdyja ímeni Górkogo (Parque Central de Cultura y Ocio Gorki).

TRAM: Teátr Rabóchei Molodiózhi (Teatro de la Juventud Trabajadora), teatro semi-profesional de repertorio de propaganda política, en boga en Rusia a finales de los años 20 y principios de los 30.

TSIT: Tsentralnyi Institut Trudá (Instituto Central del Trabajo).

TSKK: Tsentrálnaya Kontrólnaya Komíssiya (Comité Central de Control).

TSK RKP(b): Tsentralnyi Komitet RKP(b) (Comité Central del RKP(b)).

TSK VKP(b): Tsentralnyi Komitet VKP(b) (Comité Central del VKP(b)).

UNOVIS: Utverdíteli Nóvogo Iskusstva (Instauradores del Nuevo Arte), 1920-1922, grupo de artistas en Vitebsk.

USDS: Upravléniye Stroítelstva Dvortsá Sovétov (Dirección de la Construcción del Palacio de los Soviets).

VDNJ: Výstavka Dostizhéniy Naródnogo Joziáistva (Exposición de Logros de la Economía Nacional).

VJUTEIN: Výsshi Judózhestvenno-Tejnícheski Institút (Instituto Superior de Arte y Técnica), Petrogrado-Leningrado, 1923-1930, hasta 1927 denominado VJUTEMAS.

VJUTEMAS: Výsshiye Judózhestvenno-Tejnicheskiye Masterskiye (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica), Petrogrado, 1920-1926, denominado VJUTEIN en 1927.

VKP(b): Vsesoyúznaya Kommunistícheskaya Pártiya (bolshevikóv) (Partido Comunista (bolchevique) de la URSS), 1925-1952, antes RKP(b).

VLKSM: Vsesoyúzni Lenínski Kommunistícheski Soyúz Molodiózhi (Unión Juvenil Comunista Leninista de la URSS).

VOAPP: Vsesoyuznoye Obyedinéniye Assotsiátsii Proletárskij Pisátelei (Confederación de Asociaciones de Artistas Proletarios).

VOKS: Vsesoyúznoye Óbschestvo Kulturnyj Sviázei s Zagranítsei (Asociación Pansoviética para las Relaciones Culturales con el Extranjero).

VOPRA: Vsesoyúznoye Obyedinéniye Proletarskij Arjitéktorov (Unión de Asociaciones de Arquitectos Proletarios).

Vsekojudózhnik: Vserossiyski Soyuz Kooperativnyj Továrischestv Rabótnikov Izobrazítelnogo Iskusstva (Unión Panrusa de Agrupaciones de Colectivos de Trabajadores de las Artes Visuales).

VSEKOPROMYJZ: Vserossískioye Koopérátsiónoye Promyslóvoye Izdátelstvo (Editorial de las Cooperativas Industriales de la Unión).

VSERABIS: Vsesoyuzni Professionalni Soyuz Rabótnikov Iskusstv (Confederación de Asociaciones Profesionales de Trabajadores del Arte), 1924-1953.

VSNJ: Výsshi Sovét Naródnogo Joziáistva (Soviet Supremo de Economía Popular).

VTSIK: Vserossíyski Tsentralni Ispolnítelni Komitét (Comité Ejecutivo Central de toda Rusia), el mayor órgano legislativo, ejecutivo y de control del poder estatal de la RSFSR entre los años 1917 y 1937.

VTSSPS: Vsesoyúzni Tsentrálni Sovet Professionálnij Soyúzov (Consejo Central de la Unión de Sindicatos de la URSS).

Yugolef: Yúzhyi Lef (LEF del Sur).

Índice de publicaciones periódicas

Fundación Juan March

30 dnei [30 Días]
Akadémiya Arjitektury (Academia de Arquitectura)
Arjitektura SSSR [Arquitectura de la URSS]
Arjitektúrnaya Gazeta [Gaceta de Arquitectura]
Bezbózhnik [El Ateo]
Bezbózhnik u stanká [El Ateo en la Máquina]
Brigada judózhnikov [Brigada de Artistas]
Chitátel i pisátel [El Lector y el Escritor]
Dayósh! [¡A por ello!]
Dekoratívnoye iskusstvo SSSR [Las Artes Decorativas de la URSS]
Détskaya literatura [La Literatura Infantil]
Ermitazh [Ermitage]
Gudók [Sirena]
Ískorka [Chispa]
Iskusstva dnia [El Arte del Día]
Iskusstvo [Arte]
Iskusstvo kommuny [Arte de la Comuna]
Iskusstvo v massy [Arte de las Masas]
Izobrazítelnoye iskusstvo [Arte Plástico]
Izvéstiya [Noticias]
Judózhnik [El Artista]
Judózhnik i sovreménnost. Yezhegodnik Akademii Judozhestv SSSR [El Artista y la Modernidad: Anuario de la Academia de Bellas Artes de la URSS]
Judózhestvennaya zhizn [Vida Artística]
Kommunistícheskoye prosveschéniye [Ilustración Comunista]
Kino-foto [Cine-Foto]
Komsomólskaya pravda [La Verdad del Komsomól]
Krásnaya gazeta [Gaceta Roja]
Krásnaya niva [Campo Rojo]
Krásnaya nov [Actualidad Roja]
Krásnaya Panorama [Panorama Rojo]
Krásnaya zvezdá [Estrella Roja]
Krásnyi sport [Deporte Rojo]
Krásnyi Student [Estudiante Rojo]
Krokodíl [Cocodrilo]
LEF: Levyi front iskusstv [LEF: Frente Artístico de Izquierdas]
Leningrádskaya pravda [La Verdad de Leningrado]
Literatura i iskusstvo [Literatura y Arte]
Literatúrnaya gazeta [Gaceta Literaria]
Literatúrnaya Rossiya [Rusia Literaria]
Marksistsko-léninskoye iskusstvoznániye [La Ciencia del Arte Marxista-Leninista]
Metrostroi [Construcción del Metro]
Moskovskiy bolshevík [El Bolchevique de Moscú]
Moskvá [Moscú]
Murzilka [Murzilka]
Nash den [Nuestro Día]
Naúka i téjnika [Ciencia y Técnica]
Novyi LEF [Nuevo LEF]
Ogoniók [Fueguecillo]
Organizátsiya trudá [Organización del Trabajo], revista para la divulgación de la NOT
Pechát i revoliútsiya [Prensa y Revolución]
Pod známenem marksisma [Bajo la Bandera del Marxismo]
Pravda [Verdad]
Prozhéctor [Proyector]
Przeglad artystyczny [Revista de Arte]
Rabóchaya Moskvá [Moscú Obrera]
Rabochi i iskusstvo [Trabajadores y Arte]
Revoliútsiya i kultura [Revolución y Cultura]
Riáb [Ondas]
Russkaya volia [Voluntad Rusa]
Rússkoye iskusstvo [Arte Ruso]
SA / Sovreménnaya arjitektura [Arquitectura Contemporánea]
Samoliót [Avión]
Smena [Relevo]
Sovétskaya aviátsiya [Aviación Soviética]
Sovétskaya kultura [Cultura Soviética]
Sovetski Soyúz [La Unión Soviética]
Sovetski sport [Deporte Soviético]
Sovétskoye foto [Foto Soviética]
Sovétskoye iskusstvo [Arte Soviético]
Sovreménnaya arjitektura cf. SA
SSSR na stroike [La URSS en construcción]
Stroyka [Construcción]
Stroítelstvo Moskvý [La Construcción de Moscú]
Trud [Trabajo]
Tvórchestvo [La Obra Creativa]
U stanká [En la Máquina]
V mire iskusstv [En el Mundo del Arte]
Vechérniaya Moskvá [Moscú de la Tarde]
Véstnik iskusstva [Mensajero del Arte]
Véstnik rabótnikov iskússtv [Mensajero de los Trabajadores del Arte]
Véstnik teátra [Mensajero del Teatro]
Vperiód [¡Adelante!]
Yúnost [Juventud]
Za industrializátsiyu [Por la Industrialización]
Za proletárskoye iskusstvo [Por el Arte Proletario]
Za Sotsialistícheski Realízm [Por un Realismo Socialista]
Zhisn iskusstva [La Vida del Arte]
Znániye–sila [Conocimiento-Fuerza]
Znenski zhurnál [Revista Femenina]

Catálogo de obras en exposición

Fundación Juan March

1. Aleksandr Deineka. *Avtoportrét*, 1948 [Autorretrato]. Óleo sobre lienzo, 175,2 x 110 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk, Inv. ZH-1277

2. y 3. Kasimir Malévich y David Burliúk. Cubierta (Malévich) y contracubierta (Burliúk) del libro de Alekséi Kruchiónij, *Pobeda nad Solntsem* [Victoria sobre el Sol], 1913. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 24,6 x 17 cm. EUY, San Petersburgo. Ópera con libreto de Alekséi Kruchiónij y música de Mijaíl Matiúshin. Colección Maurizio Scudiero y Colección privada

4. El Lissitzky. Cubierta del libro de Konstantín Bolshakov, *Solntse na izlióte. Vtoraya kniga stijov* [El Sol gastado. Segundo libro de poemas, 1913-1916], 1916. Litografía, 23,4 x 19 cm. Tsentrifuga, Moscú. Colección privada

5. Kasimir Malévich. Cubierta del libro *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisni realizm* [Del cubismo y futurismo al suprematismo: nuevo realismo pictoricista], 1916. Fotolitografía, 18 x 13 cm. Editor desconocido, Moscú, 3ª ed. Colección privada

6. Kasimir Malévich. *Suprematícheskaya kompozítsiya*, 1915 [Composición suprematista]. Óleo sobre lienzo, 80,4 x 80,6 cm. Fondation Beyeler, Riehen, Basilea, Inv. 06.2

7. Vladímir Tatlin. *Kontrrelief*, c 1915-16 [Contrarrelieve]. Madera, chapa, estaño y óleo, 85 x 43 cm. Colección privada

8. El Lissitzky. Cubierta y diseño de *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion* [*Russland*. La reconstrucción de la arquitectura en la Unión Soviética], 1930. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 28,8 x 22,7 cm. Verlag von Anton Schroll & Co., Viena. 8b. Interior, pp. 46-47: Vladímir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional*, 1920. Fundación José María Castañé

9. Liubóv Popova. *Painterly Architecture nº 56,* 1916 [Arquitectura pictórica nº 56]. Óleo sobre lienzo, 67 x 48,5 cm. Colección privada

10. Liubóv Popova. *Da zdrávstvuyet diktatura proletariata!*, 1921 [¡Larga vida a la dictadura del proletariado!]. Boceto para cartel. Tinta, acuarela, lápiz, papel cortado, 20,1 x 24,9 cm. Colección privada

11. Gustav Klutsis. Sin título (*Krasnyi chelovek*), 1918 [Sin título (El hombre rojo)]. Litografía, 25,4 x 15,2 cm. Colección Merrill C. Berman

12. Gustav Klutsis. *Vorers of the vorld unite*, 1922 [¡Trabajadores del mundo, uníos!]. Linograbado, 23,4 x 13,4 cm. Boceto para un quiosco giratorio de propaganda con motivo de la celebración del IV Congreso del Komintern. Colección Merrill C. Berman

13. Valentina Kuláguina. Sin título, 1923. Litografía, 22,8 x 15,2 cm. Colección Merrill C. Berman

14. El Lissitzky. *Klínom krásnym bei bélyj*, 1919 [Derrota a los blancos con la cuña roja]. Litografía, 23 x 19 cm. Colección Merrill C. Berman

15. El Lissitzky. *Proun*, c 1922. Óleo sobre lienzo, 50,5 x 40,5 cm. Colección Azcona, Madrid

16. *Ustróyte nedéliu krásnogo podarka vezdé y vsiúdu*, c 1920 [Organizad por doquier la "Semana del regalo rojo"]. Estampa planográfica, 23,7 x 46 cm. Colección Merrill C. Berman

17. *Organizátsiya proizvódstva–pobeda nad kapitalistícheskim stróyem*, c 1920 [La organización de la producción es la victoria sobre el régimen capitalista]. Estampa planográfica, 23,7 x 46 cm. Colección Merrill C. Berman

18. y 19. Kasimir Malévich. Ilustraciones de su libro *O novyj sistemaj v iskusstve. Státika i skórost* [Sobre los nuevos sistemas en el arte. Estáticos y velocidad], 1919. Litografías, 22 x 18 cm. Artel judózhestvennogo trudá pri Vitsvomas, Vítebsk. Cubierta de El Lissitsky a partir de grabados en madera realizados por Kasimir Malévich. Colección José María Lafuente y Colección privada

20. Kasimir Malévich. *Suprematístskaya komposítsiya*, c 1919 [Composición suprematista]. Lápiz sobre papel, 22,5 x 14,5 cm. Colección privada

21. Pitilleras de hombre y mujer, c 1920. Acero esmaltado (verde) y latón dorado y esmaltado (negra),10 x 8 x 1 cm. Archivo España-Rusia

22. Kasimir Malévich. *Sportsman*, c 1923 [Deportista]. Lápiz y acuarela sobre papel, 25,2 x 15,2 cm. Colección privada

23. Natán Altman. *Klub judózhnikov*, 1919 [Club de artistas]. Linograbado, 15,9 x 23,8 cm. Colección Merrill C. Berman

24. Natán Altman. *Krásnyi Student*, 1923 [Estudiante rojo]. Diseño para portada de revista. Tinta y crayón, 39,2 x 29 cm. Priboy, Petrogrado. Colección privada

25. Natán Altman. *Lenin. Risunki*, 1920 [Lenin. Dibujos]. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 23,5 x 19 cm. IZO Narkompros, Petrogrado. Colección privada

26. Aleksandr Ródchenko. *Konstrúktsiya*, 1919 [Construcción]. Óleo sobre madera, 37,5 x 21,5 cm. Colección privada

27. Aleksandr Ródchenko. Portada de *LEF: Levy front iskusstv* [LEF: Frente Artístico de Izquierdas], nº 3, junio-julio 1923. Revista. Impresión tipográfica y reproducciones fotomecánicas (fotograbado), 23,8 x 15,9 cm. GOSIZDAT, Moscú. Colección Merrill C. Berman

28. Aleksandr Ródchenko. Portada de *LEF: Levy front iskusstv* [LEF: Frente Artístico de Izquierdas], nº 2, abril-mayo 1923. Revista. Fotograbado, 24 x 16 cm. Editor: Vladímir Mayakovski. GOSIZDAT, Moscú. Colección Merrill C. Berman

29. Aleksandr Ródchenko. *Otkryta podpiska na LEF* [Se inicia la suscripción para LEF], 1924. Cartel. Litografía, 68,3 x 53 cm. OGIZ, Leningrado, Moscú. Colección Merrill C. Berman

30. Anastasíya Ajtyrko. *VJUTEMAS distsipliny*, 1920 [VJUTEMAS. Disciplinas]. Collage: gouache, tinta y lápiz, 23 x 18,7 cm. Colección privada

31. Faik Taguírov. Cubierta para una publicación de VJUTEIN, 1929. Impresión fotomecánica: fotograbado, 27,2 x 22,5 cm. VJUTEIN, MOSCÚ. ARCHIVO ESPAÑA-RUSIA

32. Aleksandra Ékster. *Design for a Mechanical Engineering Pavilion*, 1923 [Dibujo para un Pabellón de ingeniería mecánica]. Collage: gouache, lápiz y tinta, 61 x 89,2 cm. Pabellón para la Primera Exposición Panrusa de Agricultura y Comercio, Moscú. Colección privada

33. y 34. Alekséi Gan. *Konstruktivizm*, 1922 [Constructivismo]. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 23,8 x 19,4 cm. Tverskoye izdátelstvo, Tver. Archivo España-Rusia. Colección José María Lafuente

35. Alekséi Gan. Cubierta de *Da zdrávstvuyet demonstrátsiya býta!* [¡Viva la demostración de la vida cotidiana!], 1923. Libro. Fotograbado e impresión tipográfica, 22,3 x 18,1 cm. Glavlit, Moscú. Colección Merrill C. Berman

36. Borís Arvátov. *Iskusstvo i Klassi* [Arte y Clases], 1923. Libro. Litografía, 22,8 x 15,2 cm. Gosizdat, Moscú. Colección Merrill C. Berman

37. *Pechát i revoliútsiya* [Prensa y Revolución], nº 4, 1923. Revista. Impresión fotomecánica, 25 x 17 cm. GOSIZDAT, Moscú. Archivo España-Rusia

38. *Pechát i revoliútsiya* [Prensa y Revolución], nº 9, 1929. Revista. Impresión fotomecánica, 25 x 17 cm. GOSIZDAT, Moscú. Archivo España-Rusia

39. Aleksandr Deineka. *Borbá s razrújoi*, 1919 [Lucha contra la destrucción causada por la guerra]. Tinta, gouache y bronce sobre papel, 25,7 x 31,7 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk, Inv. G-1586

40. Aleksandr Deineka. *Portrét judózhnika K. A. Viálova*, 1923 [Retrato del artista K. A. Viálov]. Óleo sobre lienzo, 117 x 89 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk, Inv. Z-1406

41. Konstantín Viálov. Cubierta del libro de Ignati Jvóynik, *Vnéshneye oformléniye obschéstvennogo býta* [El diseño exterior de la vida pública cotidiana], 1928-30. Gouache, 23,2 x 15,2 cm. Colección privada

42. Konstantín Viálov. Maqueta para *Sovétskoye iskusstvo* [Arte Soviético], nº 1, 1930. Collage: gouache, lápiz, fotograbado y fotografía (plata en gelatina), 26,7 x 18,7 cm. IZOGIZ, Moscú. Colección privada

43. Aleksandr Deineka. *Futból*, 1924 [Fútbol]. Óleo sobre lienzo, 105 x 113,5 cm. Colección Vladímir Tsarenkov, Londres

44. Aleksandr Deineka. *Dévushka, sidiáschiaya na stule*, 1924 [Muchacha sentada en una silla]. Óleo sobre lienzo, 118 x 72,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-4327

45. Kuzma Petrov-Vodkin. *Naturmort*, 1925 [Naturaleza muerta]. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm. Colección privada

46. *Pod známenem marksizma-leninizma, pod rukovódstvom Kommunistícheskoi Pártii - vperiód, k pobede kommunizma!*, c 1920 [Bajo la bandera del marxismo-leninismo, bajo la dirección del Partido Comunista ¡Adelante, hacia la victoria del comunismo!]. Bandera. Tejido de algodón pintado a mano, 110,5 x 168 cm. Fundación José María Castañé

47. Aleksandr Ródchenko. *Istóriya VKP(b) v plakátaj 15. 1917, Fevrálskaya revoliútsiya*, 1924 [Historia del VKP(b) en carteles 15. 1917, La Revolución de Febrero]. Cartel. Litografía y fotograbado, 33 x 12,7 cm. Tirada: 20.500 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

48. Aleksandr Ródchenko. *Istóriya VKP(b) v plakátaj 16. 1917, Ot fevraliá k oktiabriú*, 1924 [Historia del VKP(b) en carteles 16. 1917, De febrero a octubre]. Cartel. Litografía y fotograbado, 33 x 12,7 cm. Tirada: 20.500 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

49. Aleksandr Ródchenko. *Istóriya VKP(b) v plakátaj 17. 1917, Oktiábrskaya revoliútsiya*, 1924 [Historia del VKP(b) en carteles 17.1917, La Revolución de Octubre]. Cartel. Litografía y fotograbado, 33 x 12,7 cm. Izd-vo Kommunistícheskoi Akadémii i Muzéya Revoliútsii Soyúza SSR, Moscú. Tirada: 20.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

50. Aleksandr Ródchenko. *Istóriya VKP(b) v plakátaj 23. 1921-22, Nachálo NEPa*, 1924 [Historia del VKP(b) en carteles 23. 1921-22, El comienzo de la NEP]. Cartel. Litografía y fotograbado, 33 x 12,7 cm. Tirada: 20.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

51. Aleksandr Ródchenko. *Istóriya VKP(b) v plakátaj 24. 1923*, 1924 [Historia del VKP(b) en carteles 24.1923]. Cartel. Litografía y fotograbado, 33 x 12,7 cm. Tirada: 500 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

52. Aleksandr Ródchenko. *Istóriya VKP(b) v plakátaj 25. 1924, Smert Lénina*, 1924 [Historia del VKP(b) en carteles 25. 1924, La muerte de Lenin]. Cartel. Litografía y fotograbado, 33 x 12,7 cm. Tirada: 20.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

53. Busto de Lenin, c 1930. Escayola pintada, 29 x 16,5 x 13,5 cm. Realizado en Vsekojudózhnik, Moscú. Archivo España-Rusia

54. Gustav Klutsis y Serguéi Senkin. *Pámiati poguíbshij vozhdéi*, 1927-28 [En memoria de los líderes fallecidos]. Diseño para cubierta de libro. Litografía, 42,2 x 59,1 cm. Colección Merrill C. Berman

55. Bandera de la segunda columna de la calle Bolsháya Serpujóvka en la mar-

cha para rendir honras fúnebres a Lenin en la Plaza Roja, 1924. Madera pintada. Tejido de algodón pintado a mano, 89,5 x 53 x 3,5 cm. Archivo España-Rusia

56. Dmitri Baltermants. *Visita a la Tumba de Lenin*, 1961. Fotografía, 61,8 x 89 cm. Colección privada

57. Aleksandr Ródchenko (diseño gráfico) y Vladímir Mayakovski (texto). *Dayte solntse nóchyu! Gde naydiósh yegó? Kupí v GUMe*, 1923 [¡Dadme sol por la noche! ¿Dónde encontrarlo? ¡Compra en Gum!]. Boceto para cartel. Fotografía iluminada: plata en gelatina, gouache, tinta y lápiz, 11,1 x 28,4 cm. Colección privada

58. Gustav Klutsis. Cubierta del libro de W. Hough, *Ogón* [Fuego], traducción rusa del original inglés *The Story of Fire*, 1931. Impresión fotomecánica: tipografía, fotograbado y linograbado, 19,5 x 13 cm. Molodáya Gvárdiya, Moscú. Archivo España-Rusia

59. Nikolái Troshin. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 6, junio 1936. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

60. Gustav Klutsis. *Kommunizm - eto sovétskaya vlast plius elektrifikátsiya*, 1930 [Comunismo es poder soviético más electrificación]. Cartel. Litografía y fotograbado, 72,7 x 51,3 cm. GOSIZDAT, Moscú. Tirada: 30.0000 ejemplares. Precio: 20 kopeks. Colección Merrill C. Berman

61. *USSR im Bau* [URSS en Construcción], nº 3, 1930. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. GOSIZDAT, Moscú. Edición alemana de *SSSR na stroike*. Archivo España-Rusia

62. Mijaíl Razulevich. *Sovétskaya vlast pliús elektrifikátsiya*, s. f. [Poder soviético más electrificación]. Fotografía. Plata en gelatina, 16,6 x 58,4 cm. En parte inferior izquierda: Sello de la sucursal de Leningrado de Soyuzfot. Colección privada

63. Gustav Klutsis. Portada de la publicación de G. Feldman, *Propaganda elektrifikátsii* [Propaganda de la electrificación], 1924. Fotograbado, 22,8 x 12,7 cm. Colección Merrill C. Berman

64. *Lénin i elektrifikátsiya*, 1925 [Lenin y la electrificación]. Cartel. Litografía y fotograbado, 86,3 x 55,8 cm. Lenizdat, Leningrado. Reimpresión de 1969. Tirada: 75.000 ejemplares. Precio: 10 kopeks. Colección Merrill C. Berman

65. Vladímir Roskin. *GET*, 1926 [GET (Fiduciaria Estatal de Electricidad)]. Diseño para cartel. Gouache, tinta y lápiz, 21,6 x 28,4 cm. Colección privada

66. Aleksandr Ródchenko. Portada de *Novyi LEF* [Nuevo LEF], nº 5, 1927. Revista. Impresión fotomecánica (fotograbado), 20,3 x 15,2 cm. GOSIZDAT, Moscú. Colección Merrill C. Berman

67. Mechisláv Dobrokovski. *Elektrostroítelnaya piatilétka v 4 goda*, c 1927-28 [El Plan Quinquenal de la construcción eléctrica en cuatro años]. Cartel. Litografía, 73,6 x 50,8 cm. Pertenece a la serie de carteles *El Plan Quinquenal en cuatro años*. Gosudárstvennoye Naúchno-Tejnícheskoye Izdátelstvo, Moscú. Tirada: 11.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

68. Yulián Shutski. *Rádio. Iz voli milliónov sozdadím yedínuyu vóliu*, 1925 [Radio. De la voluntad de millones crearemos una voluntad única]. Cartel. Litografía y fotograbado, 93,5 x 62 cm. KUBUCH, Leningrado. Tirada: 5.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

69. Radio soviética, 1953. Baquelita, 27 x 25,5 x 11 cm. Archivo España-Rusia

70. Carcasa de radio de fabricación casera imitación de un rascacielos estalinista, 1954. Contrachapado, 53 x 31 x 22 cm. Archivo España-Rusia

71. Caja de tabaco "Nóvaya Moskva" [Nuevo Moscú], de la fábrica de tabaco Dukát de Moscú, con imagen de un rascacielos de época, s. f. Cartón, papel impreso, papel estampado, seda, 22 x 23,5 x 2,5 cm. Archivo España-Rusia

72. Nikolái Troshin. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 3, marzo 1934. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

73. *Kremlióvskaya lampa*, 1934 [Lámpara del Kremlin]. Metal y tela, 50 x 30 x 30 cm. Fabricada por Elektrosvet, Moscú. Archivo España-Rusia

74. Stalin y Jruschióv aplauden, en una sesión del Presídium soviético, tras una "lámpara del Kremlin" primer modelo, 1938. Fotografía, 17 x 23 cm. Archivo Kino Foto Dokumentov. Archivo España-Rusia

75. Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepanova. *URSS en Construcción*, nº 4, 1938. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición española de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

76. Lámparas para decorar el árbol de Año Nuevo con formas de dirigible y de automóvil, c 1940. Vidrio pintado, 3 x 9 x 2,5 cm. Archivo España-Rusia

77. Parachoques de automóvil modelo GAZ-12 ZIM (1950-1959), 1950. Hierro pintado, acero inoxidable, vidrio, 10 x 47 x 10 cm. Archivo España-Rusia

78. Aleksandr Deineka. Portada de *U stanká* [En la Máquina], nº 2, 1924. Revista. Litografía, 20,2 x 27,7 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

79. Aleksandr Deineka. *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 7, 1925, pp. 10-11. Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

80. Aleksandr Deineka. *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 8, 1925. Revista. Litografía, 35,5 x 25,4 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

81. Aleksandr Deineka. Fragmento de una ilustración para el cuento de N. Doroféyev, *Istoria besprizórnika* [Historia de un niño vagabundo], *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 10, 1924, p. 4 de la contraportada. Revista. Litografía, 33,1 x 25,4 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

82. Aleksandr Deineka. Ilustración para el cuento de N. Doroféyev, *Pelaguéya s Projorovki* [Pelaguéya de Projorovka], *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 11, 1925, pp. 12-13. Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

83. Aleksandr Deineka. *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 28, 1925. Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

84. Aleksandr Deineka. *Rokfeller. Risunok dliá zhurnala "Bezbózhnik u stanká"*, 1926 [Rockefeller. Dibujo para *Bezbózhnik u stanká*]. Tinta china sobre papel, 32,6 x 38,7 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ArjGr-90

85. Aleksandr Deineka. *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 2, 1926, pp. 12-13. Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

86. Aleksandr Deineka. *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 6, 1926, pp. 12-13. Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

87. Aleksandr Deineka. *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 2, 1927, p. 21. Revista. Litografía, 35,5 x 25,4 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

88. Aleksandr Deineka. *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 3, 1927, pp. 12-13. Revista. Litografía, 35,5 x 53,3 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

89. Aleksandr Deineka. Contraportada de *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], nº 9, 1927. Revista. Litografía, 35,5 x 25,4 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

90. Aleksandr Deineka. *Bezbózhnik u stanká* [El Ateo en la Máquina], c 1928. Revista. Litografía, 33,1 x 25,4 cm. MK RKP(b), Moscú. Colección Merrill C. Berman

91. Aleksandr Deineka. Sin título, 1927. Dibujo para ilustración del libro de Henri Barbusse, *V ognié* [El fuego], 1935, traducción rusa del original francés *Le feu*, 1916. Tinta sobre papel, 19,2 x 31,8 cm. Academia, Moscú. Colección privada

92. Aleksandr Deineka. Cubierta e ilustraciones del libro de Henri Barbusse, *V ognié* [El fuego], 1935, traducción rusa del original francés *Le feu*, 1916. Impresión fotomecánica: tipografía y fotograbado, 20 x 14 cm. Academia, Moscú. Archivo España-Rusia

93. Aleksandr Deineka. Cubierta e ilustraciones del libro de Ágniya Bartó, *Pérvoye maya* [El primero de mayo], 1926. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 32 x 22 cm. GOSIZDAT, Moscú. Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse

94. Aleksandr Deineka. Cubierta e ilustraciones del libro de V. Vladímirov, *Pro loshadéi* [Sobre los caballos], 1928. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 20 x 15 cm. GOSIZDAT, Moscú. Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse

95. Aleksandr Deineka. *Ískorka* [Chispa], nº 8, 1929, pp. 10-11. Litografías, 25 x 19,7 cm. Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse

96. Aleksandr Deineka. Cubierta e ilustraciones del libro *V oblakáj* [Entre las nubes], 1930. Litografía, 22,5 x 19 cm. GOSIZDAT, Moscú. Colección Merrill C. Berman

97. Aleksandr Deineka. Cubierta e ilustraciones del libro de Nikolái Aséyev, *Kutermá* [Barullo], 1930. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 20,32 x 15,2 cm. OGIZ-Molodáya Gvárdiya, Moscú. Colección Merrill C. Berman

98. Aleksandr Deineka. Cubierta e ilustraciones del libro de Borís Uralski, *Elektromontiór* [El electricista], 1930. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 22,5 x 19,5 cm. GOSIZDAT, Moscú. Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse

99. Aleksandr Deineka. Cubierta e ilustraciones del libro *Parád krásnoi ármii* [El desfile del Ejército Rojo], 1930. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 23,3 x 19,9 cm. GOSIZDAT, Moscú. Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse

100. Aleksandr Deineka. Cubierta e ilustraciones del libro de S. Kirsánov, *Vstrétim tréti!* [Cumpliremos el tercero], 1930. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 22 x 14,7 cm. Molodáya Gvárdiya, Moscú. Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse

101. Cubierta e ilustraciones del libro de Alekséi Jarov, *Un ami sentimental*, 1930. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 21,8 x 17,5 cm. GIZ, Moscú, Leningrado. Ville Paris, Bibliothèque l'Heure joyeuse

102. Aleksandr Ródchenko. Portada de *Novyi LEF* [Nuevo LEF], nº 4, 1927. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado, 22 x 15 cm. GOSIZDAT, Moscú. Colección Merrill C. Berman

103. Aleksandr Ródchenko. Portada de *Novyi LEF* [Nuevo LEF], nº 11, 1928. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado, 20,3 x 15,2 cm. GOSIZDAT, Moscú. Colección Merrill C. Berman

104. Aleksandr Ródchenko. Portada de *Novyi LEF* [Nuevo LEF], nº 12, 1928. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado, 20,3 x 15,2 cm. GOSIZDAT, Moscú. Colección Merrill C. Berman

105. Aleksandr Ródchenko. Portada de *Novyi LEF* [Nuevo LEF], nº 1, 1927. Revista. Impresión fotomecánica: fotogra-

bado y tipografía, 23 x 15 cm. Gosizdat, Moscú. Colección Merrill C. Berman

106. Aleksandr Deineka. *Demonstrátsiya. Risunok dliá zhurnala "Prozhéktor"*, nº 45, 1928, p. 6 [La manifestación. Dibujo para *Prozhéctor*]. Tinta china y plumilla sobre papel, 38,9 x 29,9 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ArjGr-264

107. *Prozhéktor* [Proyector], nº 8 (30), 1924. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 36 x 27 cm. Izdátelstvo Pravda, Moscú. Archivo España-Rusia

108. John Heartfield. Portada para *Prozhéktor* [Proyector], nº 48, 1931. Revista. Litografía, impresión tipográfica y fotomecánica (fotograbado), 33 x 25,4 cm. Izdátelstvo Pravda, Moscú. Colección Merrill C. Berman

109. Mechisláv Dobrokovski. *Strói promyslóviyu kooperátsiyu...*, c 1925 [Construye la cooperación de los artesanos...]. Cartel. Litografía, 72,1 x 54 cm. VSEKOPROMSOYUZ, Moscú. Tirada: 5.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

110. Aleksandr Samojválov. *Da zdrávstvuyet komsomol!*, 1924 [¡Viva el Komsomol!]. Cartel. Litografía, 89,9 x 60 cm. Priboy, Petrogrado. Colección Merrill C. Berman

111. Aleksandr Deineka. *V mejanícheskom tséje. Risúnok dliá zhurnala "U stanká"*1925 [En el taller mecánico. Dibujo para *U stanká*]. Tinta, acuarela aguada sobre papel, 56,3 x 37,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. RS-9617

112. Aleksandr Deineka. *Parovói mólot na Kolómenskom zavode (Risunok dliá zhurnala "U stanká")*, nº 3, 1925 [Martillo de vapor. En la fábrica Kolomenskaya. (Dibujo para *U stanká*)]. Tinta india, gouache y lápiz de grafito sobre papel, 43,1 x 34,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ArjGr-2135

113. Aleksandr Deineka. *Udárnik, bud fizkultúrnikom!*, 1930 [*Udárnik* (obrero de choque), ¡sé deportista!]. Dibujo para cartel. Tinta china y témpera sobre papel, 102,3 x 72,7 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk, Inv. G-2057

114. Nikolái Troshin. *USSR in Construction* [URSS en Construcción], nº 5, 1932. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. GOSIZDAT, Moscú. Edición inglesa de *SSSR na stroike*. Fundación José María Castañé

115. Aleksandr Deineka. *Péred spúskom v shajtu*, 1925 [Antes de bajar a la mina]. Óleo sobre lienzo, 248 x 210 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. 20835

116. Aleksandr Deineka. *Na stroyke nóvyj tsejóv*, 1926 [Construyendo nuevos talleres]. Óleo sobre lienzo, 212,8 x 201,8 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. 11977

117. Aleksandr Deineka. *Sotsialistícheskoye sorevnovániye* [La competición socialista] Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 2, mayo 1929. Revista. Litografía y fotograbado, 30,5 x 22,9 cm. Rabóchaya Moskvá, Moscú. Tirada: 20.000 ejemplares. Precio: 25 kopeks. Colección Merrill C. Berman

118. Aleksandr Deineka. *Proizvódstvo prodúktov pitániya* [La producción alimentaria]. Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 5, agosto 1929. Revista. Litografía y fotograbado, 30,5 x 22,9 cm. Rabóchaya Moskvá, Moscú. Precio: 10 kopeks. Colección Merrill C. Berman

119. *Chistku gos-apparata* [La limpieza del aparato del Estado]. Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 1, abril 1929. Revista. Litografía y fotograbado, 30,5 x 22,9 cm. Rabóchaya Moskvá, Moscú. 119b. y 119c. Ilustraciones interiores de Aleksandr Deineka. Colección Merrill C. Berman

120. *Piatilétku v massy* [El Plan Quinquenal para las masas]. Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 3, junio 1929. Revista. Litografía y fotograbado, 30,5 x 22,9. Rabóchaya Moskvá, Moscú. 120b. y 120c. Ilustraciones interiores de Aleksandr Deineka. Colección Merrill C. Berman

121. *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 11, 1929. Revista. Litografía, impresión fotomecánica (fotograbado y rotrograbado), 30,5 x 22,9 cm. Rabóchaya Moskvá, Moscú. Colección Merrill C. Berman

122. *Podnimái proizvodítelnost* [Aumenta la productividad. Reduce el gasto]. Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 12, 1929. Revista. Litografía, impresión fotomecánica (fotograbado y rotrograbado), 30,5 x 22,9 cm. Rabóchaya Moskvá, Moscú. Colección Merrill C. Berman

123. Aleksandr Ródchenko. *Pólnyi jód* [A toda velocidad] Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 6, 1929. Revista. Litografía y fotograbado, 30,5 x 23 cm. Rabóchaya Moskvá, Moscú. Colección Merrill C. Berman

124. Aleksandr Ródchenko. *Sovétski avtomobil* [El automóvil soviético] Portada de *Dayósh!* [¡A por ello!], nº 14, 1929. Revista. Litografía y fotograbado, 30,5 x 23,2 cm. Rabóchaya Moskvá, Moscú. Colección Merrill C. Berman

125. Aleksandr Deineka. *Tekstílschitsi*, 1927 [Trabajadoras textiles]. Óleo sobre lienzo, 171 x 195 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Inv. ZHB-988

126. Natalia Pínus. *Trudiáschiyesia zhénschiny-v riady*, 1933 [¡Las mujeres trabajadoras en las filas de los participantes más activos de la vida social e industrial del país!]. Cartel. Litografía y fotograbado, 96,2 x 72 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado. Tirada: 20.000 ejemplares. Precio: 90 kopeks. Colección Merrill C. Berman

127. Valentina Kuláguina. *Mezhdunaródnyi dien rabótnits*, 1930 [El día internacional de las mujeres trabajadoras]. Cartel. Litografía y fotograbado, 106,67 x 71,11 cm. GOSIZDAT, Moscú, Leningrado. Tirada: 40.0000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

128. Nikolái Troshin. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 2, febrero 1936. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

129. Nikolái Sidélnikov. *Rabótnitsa, uluchshái káchestvo, snizhái sebestóimost...*, c 1930 [Trabajadora, mejora la calidad, baja el costo...]. Diseño para un envoltorio de jabón. Collage: gouache, tinta, estampa fotomecánica (fotograbado) y fotografía (plata en gelatina, copia *vintage*) sobre cartulina, 32,1 x 25,7 cm. Colección privada

130. *Znenski zhurnál.Besplátnoye prilozhéniye* [Revista Femenina. Suplemento gratuito], 1930. Revista desplegable. Litografía,74 x 104 cm. Patrones para diferentes técnicas de bordados y labores de punto. Ogoniók, Moscú. Archivo España-Rusia

131. Aleksandr Deineka. *Oboróna Petrograda*, 1928 [La defensa de Petrogrado]. Óleo sobre lienzo, 209 x 247 cm. Copia del original pintado por Deineka en 1928 (hoy en el Museo Estatal de las Fuerzas Armadas, Moscú). Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-621

132. *SA, Sovreménnaya arjitektura* [SA, Arquitectura Contemporánea], nº 6, 1928. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm. GOSIZDAT, Moscú. Archivo España-Rusia

133. *SA, Sovreménnaya arjitektura* [SA, Arquitectura Contemporánea], nº 5-6, 1926. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm. GOSIZDAT, Moscú. Archivo España-Rusia

134. *SA, Sovreménnaya arjitektura* [SA, Arquitectura Contemporánea], nº 3, 1928. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm. GOSIZDAT, Moscú. 134b., 134c. y 134d. Páginas interiores con el Manifiesto del grupo Octubre. Archivo España-Rusia

135. *SA, Sovreménnaya arjitektura* [SA, Arquitectura Contemporánea], nº 5, 1928. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm. GOSIZDAT, Moscú. Archivo España-Rusia

136. Alekséi Gan. *SA, Sovreménnaya arjitektura*, 1928 [SA, Arquitectura Contemporánea]. Cartel. Fotograbado, 38,1 x 27,9 cm. Cartel publicitario para suscripción a la revista SA del año 1928. Colección Merrill C. Berman

137. *MAO Kónkursy 1923-1926* [MAO (Sociedad de Arquitectura de Moscú). Concursos, 1923-1926], 1926. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado, 32,5 x 25 cm. MAO, Moscú. 136b. Página interior: Proyecto de los arquitectos L. A. y A. A. Vesnín para el Edificio Central de Telégrafos en Moscú (2º premio). Archivo España-Rusia

138. *Stroítelstvo Moskvý* [La Construcción de Moscú], nº 10, 1930. Revista. Impresión fotomecánica: tipografía y fotograbado, 30 x 21,5 cm. Mossovet, Moscú. Número especial dedicado al edificio Narkomfin, prototipo de vivienda comunal, del arquitecto Moises Ginzburg. Archivo España-Rusia

139. Antón Lavinski. *Stáchka*, 1925 [Huelga]. Cartel de la película *Huelga* de Serguéi Eisenstein. Fotograbado y litografía, 106,7 x 70,8 cm. GOSIZDAT, Moscú. Tirada: 9.500 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

140. Piótr Galadshev. Folleto de la película *El acorazado Potiómkin*, 1926. Impresión fotomecánica: fotograbado, 15 x 11,5 cm. Archivo España-Rusia

141. *Nóvaya obstanovka – nóviye zadachi joziáystvennogo stroítelstva*, 1931 [Nueva situación-nuevas tareas de la construcción económica...]. Cartel. Litografía y fotograbado, 104 x 71,11 cm. IZOGIZ, Moscú. Tirada 50.000 ejemplares. Precio: 50 kopeks. Colección Merrill C. Berman

142. Gustav Klutsis. *Piatilétku prevratím v chetyriojlétku*, 1930 [Cumpliremos el Plan Quinquenal en cuatro años]. Cartel. Litografía y fotograbado, 101,5 x 73,7 cm. GOSIZDAT, Moscú. Tirada: 30.000 ejemplares. Precio: 35 kopeks. Colección Merrill C. Berman

143. Gustav Klutsis. Sin título. Maqueta para portada de *Za proletárskoye iskússtvo* [Por el arte proletario], c 1932. Fotografía. Plata en gelatina iluminada. Copia *vintage*, 21,3 x 16,2 cm. Colección Merrill C. Berman

144. Gustav Klutsis. Reproducción de un cartel del artista en la portada de *Za proletárskoye iskússtvo* [Por el Arte Proletario], nº 5, 1932. Revista. Impresión tipográfica y fotograbado, 29,8 x 21,3 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Colección Merrill C. Berman

145. *Za proletárskoye iskusstvo* [Por el Arte Proletario], nº 9, 1931. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30 x 21,5 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Archivo España-Rusia

146. *Iskusstvo v massi* [Arte de las Masas], nº 2 (10), 1930. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30 x 23 cm. AJR, Moscú. Archivo España-Rusia

147. *Za proletárskoye iskusstvo* [Por el Arte Proletario], nº 3-4, 1931, portada. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30,5 x 21,5 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado. Archivo España-Rusia

148. *Znániye–sila* [Conocimiento-Fuerza], nº 15, 1931, portada. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30 x 21 cm. Molodáya Gvárdiya, Moscú. Archivo España-Rusia

149. *Stroyka* [Construcción], nº 16, 5 agosto 1930. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30 x 22 cm. Krásnaya Gazeta, Leningrado. Archivo España-Rusia

150. *Naúka i téjnika* [Ciencia y Técnica], nº 2, 1930. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 31 x 23 cm. Krásnaya Gazeta, Leningrado. Archivo España-Rusia

151. Aleksandr Deineka. Portada de *Krásnaya panorama* [Panorama Rojo], nº 4, 5 febrero 1930. Revista. Offset, 27,9 x 20,3 cm. Krásnaya Gazeta, Leningrado. Precio: 10 kopeks. Colección Merrill C. Berman

152. Aleksandr Deineka. *Nado samím stat spetsialístami…*, 1931 [Tenemos que convertirnos en especialistas…]. Cartel. Litografía, 144 x 102 cm. IZOGIZ, Moscú-Leningrado. Tirada: 30.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

153. Yuri Pímenov. *My stróim sotsialísm*, 1928 [Estamos construyendo el socialismo]. Cartel. Litografía, 68,5 x 53,3 cm. GOSIZDAT, Moscú, Leningrado. Tirada: 35.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

154. Yuri Pímenov. Cubierta e ilustraciones del libro de Aleksandr Zhárov, *Ósen i vesná* [Otoño y primavera. Poesías], 1933. Libro. Impresión tipográfica y litografía, 30 x 23 cm. Judózhestvennaya literatura, Moscú. 154b. Interior p. 8: "La gente de Octubre". Archivo España-Rusia

155. Aleksandr Deineka. *Prevratím Moskvú v obraztsóvyi sotsialistícheskiy górod proletárskogo gosudárstva*, 1931 [Convertiremos Moscú en el modelo socialista de ciudad del Estado del proletariado]. Cartel. Litografía, 144,78 x 208,27 cm. IZOGIZ, Moscú, Leningrado. Tirada: 50.000 ejemplares. Precio: 1 rublo. Colección privada

156. Suplemento de la revista infantil *Murzilka*, nº 10, c 1930. Papel impreso. Fotograbado, 29,5 x 24 cm. Comité Central de la VLKSM, Moscú. 155b. Recortable interior de la Maqueta del Palacio de los Soviets de Borís Iofan. Archivo España-Rusia

157. Solomón Telingáter. Portada de *Stroítelstvo Moskvý* [La Construcción de Moscú], nº 10, 1929. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30,5 x 23 cm. Mossovet, Moscú. Archivo España-Rusia

158. Detalle de la fachada del desaparecido Hotel Moscú, del arquitecto Alekséi Schúsev, Moscú 1932-1938 (demolido en 2001). Escayola, 47 x 60 x 2 cm. Archivo España-Rusia

159. Aleksandr Deineka. *Mejanizíruyem Donbáss!*, 1930 [¡Mecanizaremos la cuenca del Don!]. Cartel. Litografía, 106,6 x 73,6 cm. IZOGIZ, Moscú, Leningrado. Tirada: 25.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

160. Aleksandr Zhárov. *Stijí i úgol* [Poemas y carbón], 1931. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 17 x 12,5 cm. Molodáya Gvárdiya, Moscú. Subtítulo del libro: De la experiencia del trabajo literario en las minas de la cuenca del Don. Archivo España-Rusia

161. *Da zdrávstruyet 1 maya!*, c 1930. [¡Viva el 1 de mayo!]. Bandera. Algodón pintado a mano, 105 x 72,1 cm. Fundación José María Castañé

162. Alekséi Gan. *Výstavka rabót Vladímira Mayakóvskogo*, 1931 [Vladímir Mayakovski. Exposición de sus obras]. Cartel para la exposición celebrada en el Museo de Literatura de la Biblioteca Pública Lenin en 1931. Litografía y fotograbado, 64,8 x 46 cm. Glavlit, Moscú. Tirada: 2.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

163. Solomón Telingáter. Cubierta e ilustraciones del libro de Vladímir Mayakovski, *Vo ves gólos* [A toda voz], 1931. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 19 x 12,5 cm. Judózhestvennaya literatura, Moscú, Leningrado. Archivo España-Rusia

164. V. V. Mayakovski. *Sochinéniya v odnom tome* [Obras en un volumen], 1940. Libro. Impresión fotomecánica, 26,1 x 20,6 cm. Judózhestvennaya literatura, Moscú. Fundación José María Castañé

165. Aleksandr Deineka. *Dadím proletárskiye kadry Uralo-Kuzbassu!*, 1931 [¡Proporcionaremos el personal proletario a Urales-Kuznetsk!]. Cartel. Litografía entelada, 68,5 x 101,6 cm. IZOGIZ, Moscú. Tirada: 10.000 ejemplares. Precio: 50 kopeks. Colección Merrill C. Berman

166. Solomón Telingáter, S. Gutnov, N. Spirov. Cubierta de *Oktiábr. Borbá za proletárskiye klássoviye pozítsii na fronte prostránstvennyj iskusstv* [Octubre. La lucha por las posiciones de las clases proletarias en el frente de las artes tridimensionales], febrero 1931. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 26,7 x 19 cm. IZOGIZ, Moscú. Colección privada

167. Aleksandr Deineka. *Zheleznodorózhnoye depó*, c 1928 [Depósito ferroviario]. Acuarela, tinta, pluma sobre papel, 29,9 x 44,8 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. RS-5413

168. Aleksandr Deineka. *Zhénskiye brigady v sovjóze*, 1931 [Las brigadas femeninas en el *sovjós* (boceto)]. Témpera sobre papel, 70,5 x 70,8 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. 28904

169. Aleksandr Deineka. *Kto kogó?*, 1932 [¿Quién podrá con quién?]. Óleo sobre lienzo, 131 x 200 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-706

170. Mijaíl Razulevich. *Reálnost náshei prográmmy – eto zhivíye liúdi*, 1932 [La realidad de nuestro programa es gente activa]. Boceto para cartel. Fotograbado, 38,3 x 25,4 cm. Colección Merrill C. Berman

171. P. Urban. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 4, 1932. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

172. *USSR in Construction* [URSS en Construcción], nº 2, 1932. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición inglesa de *SSSR na stroike*. Fundación José María Castañé

173. Nikolái Troshin. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 1, 1933. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

174. M. Amster. Cubierta del libro de M. Ilyin, *Moscú tiene un plan*, 1932. Libro. Impresión tipográfica y linografías, 21 x 15 cm. Ediciones Oriente, Madrid. Archivo España-Rusia

175. *Piatilétniy plan pischevóy promýshlennosti…, c 1932* [El Plan Quinquenal de la industria alimentaria de la URSS…]. Cartel. Litografía y fotograbado, 103,5 x 72,7 cm. Editorial del Comité Central de la Unión de la Industria Alimentaria, Leningrado. Tirada: 1.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

176. Vasíli Yólkin. *Proizvódstvo*, c 1932 [Producción]. Diseño para cartel. Collage: fotograbado, impresión tipográfica, papel recortado y lápiz, 55,8 x 41,9 cm. Colección privada

177. Aleksandr Deineka. *V períod pérvoy piatilétki…*, 1933 [En el período del Primer Plan Quinquenal…]. Cartel. Litografía, 101,6 x 71,12 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado. Tirada: 25.000 ejemplares. Precio: 70 kopeks. Colección Merrill C. Berman

178. Vasíli Yólkin. *5 in 4 Jahre*, 1933 [5 años en 4]. Diseño para cubierta de libro. Fotograbado, gouache, lápiz y papel cortado, 19,5 x 27,8 cm. Colección Merrill C. Berman

179. Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepanova. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 8, agosto 1936. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

180. Aleksandr Deineka. *Pólden*, 1932 [Mediodía]. Óleo sobre lienzo, 59,5 x 80 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Inv. ZHB-1816

181. Gueórgui Petrusov. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 1, enero 1936. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

182. Aleksandr Deineka. *Bezrabótniye v Berline*, 1932 [Las desempleadas en Berlín]. Óleo sobre lienzo, 118,5 x 185 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-704

183. Aleksandr Deineka. *Da zdrávstvuyet pobéda sotsialísma vo vsióm mire!*, 1932 [¡Viva la victoria del socialismo en el mundo entero!]. Cartel. Litografía, 68,5 x 200,6 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado. Tirada: 15.050 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

184. *Stroítelstvo Moskví* [La Construcción de Moscú], nº 10-11, 1933. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30 x 22 cm. Mossovet, Moscú. Archivo España-Rusia

185. V. P. Vólkov. *Tonnelni schit i rabota s nim* [El escudo del túnel y cómo manejarlo], 1934. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 22 x 16,5 cm. Departamento Editorial de la Construcción. Estatal del Metropolitano de Moscú, Moscú. 185b. Desplegable interior. Archivo España-Rusia

186. *Stroítelstvo Moskví* [La Construcción de Moscú], nº 5, 1934. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado, 30 x 22 cm. Mossovet, Moscú. En la portada la estación de metro Krásnyie Vorota [Puerta Roja], del arquitecto I. Golosouv. Archivo España-Rusia

187. Víktor Deni (Denísov) y Nikolái Dolgorúkov. *Yest metró!*, 1935 [¡El metro está aquí!]. Cartel. Litografía y fotograbado, 99,1 x 69,7 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado. Tirada: 10.000 ejemplares. Precio: 60 kopeks. Colección Merrill C. Berman

188. *Guenerálni plan rekonstrúktsii góroda Moskví* [Plan general para la reconstrucción de Moscú], 1936. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 26,7 x 20 cm. Moscú. 188b. y 188c. Desplegable interior con el plano del metro. Izdátelstvo Moskovski Rabochi [Editorial del obrero moscovita], Moscú. Fundación José María Castañé

189. *Spartakiada URSS* [Espartaquiada URSS], 1928. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado, 30,4 x 23,2 cm. Izdátelstvo Pravda, Moscú. Moscú. 189b. y 189c. Contracubierta y portada. Fundación José María Castañé

190. Nikolái Sidélnikov. *Vrémia, enérguiya, vólia*, c 1930 [Tiempo, energía, voluntad]. Collage: gouache, fotograbado, tinta, 33,2 x 25,1 cm. Colección privada

191. Aleksandr Deineka. *Koljóznik, bud fizkultúrnikom!*, 1930 [Koljosiano ¡sé deportista!]. Dibujo para cartel. Lápiz de color, acuarela y pastel sobre papel sobre cartón, 71,5 x 160 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. RS-5204

192. Aleksandr Deineka. *Beg (Zhenski kross)*, 1931 [Carrera (Campo a través femenino)]. Óleo sobre lienzo, 176 x 177,4 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Inv. 310. Con el permiso del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

193. Aleksandr Deineka. *Lýzhniki*, 1931 [Esquiadores]. Óleo sobre lienzo, 100 x 124 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-899

194. Aleksandr Deineka. *Igrá v miách*, 1932 [El juego de pelota]. Óleo sobre lienzo, 124,5 x 124,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. 22537

195. Aleksandr Deineka. *Útrenniaya zariádka*, 1932. [Gimnasia matutina]. Óleo sobre lienzo, 91 x 116,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-881

196. Aleksandr Deineka. *Biég*, 1932-33 [Corredores]. Óleo sobre lienzo, 229 x 259 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Inv. ZH-7741

197. Aleksandr Deineka. *Rabótat, stróit y ne nyt!*, 1933 [¡Trabajar, construir y no lamentarse!]. Cartel. Litografía, 96,52 x 71,11 cm. Ogiz-Izogiz, Moscú, Leningra-

do. Tirada: 30.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

198.Aleksandr Deineka. *Nadadora*, c 1934. Óleo sobre lienzo, 66 x 91 cm. Colección privada

199. Aleksandr Deineka. *Vratar*, 1934 [El portero]. Óleo sobre lienzo, 119 x 352 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-915

200. Tablas de radio gimnasia del método V. V. Nabókov, 1937. Tarjetas postales. Impresión fotomecánica, 11,5 x 15 cm. Archivo España-Rusia

201. Nikolái Troshin. *SSSR na stroike* [URSS en Construcción], nº 7-8, 1934. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Fundación José María Castañé

202. Copas deportivas oficiales soviéticas (*Kubok*), finales 1940. Latón esmaltado. 35 x 11 x 11 cm. Archivo España-Rusia

203. El Lissitzky. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 4-5, abril-mayo 1936. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

204. Aleksandr Deineka. *Lýzhniki*, 1950 [Esquiadores]. Mosaico, 70 x 100 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk, Inv. ZH-1295

205. Aleksandr Deineka. *Postróim móschnyi sovétskiy dirizhábl "Klim Voroshílov"*, 1930 [Construiremos el potente dirigible soviético "Klim Voroshílov"]. Cartel. Litografía, 109 x 77,3 cm. IZOGIZ, Moscú, Leningrado. Tirada: 50.000 ejemplares. Colección Merrill C. Berman

206. Yelena Semiónova. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 6, 1932. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Fundación José María Castañé

207. Aleksandr Deineka. *V vózduje*, 1932 [En el aire]. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 101 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk, Inv. ZH-1406

208. Aleksandr Deineka. *Pioner*, 1934 [El pionero]. Óleo sobre lienzo, 90 x 100 cm. Pinacoteca Deineka, Kursk, Inv. ZH-203

209. Yuri Pímenov. Portada de *Krásnaya niva* [Campo Rojo], nº 18, 1935. Revista. Litografía, 30,4 x 22,8 cm. Izvéstiya, Moscú. Colección Merrill C. Berman

210. Nikolái Troshin. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 1, enero 1935. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*, Colección MJM, Madrid

211. *Samoliót* [Avión], nº 4, 1938. Revista. Impresión fotomecánica: tipografía y fotograbado, 26,5 x 20,5 cm. OSOAVIAJIM, Moscú. Revista de Aviación del Consejo Central de la Unión de OSOAVIAJIM de la URSS. Archivo España-Rusia

212. Aleksandr Deineka. *Na balkone*, 1931 [En el balcón]. Óleo sobre lienzo, 99,5 x 105,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-4946

213. Aleksandr Deineka. *Sélskiy peyzázh s koróvami*, 1933 [Paisaje rural con vacas]. Óleo sobre lienzo, 131 x 151 cm. Pertenece a la serie *Hojas secas*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Inv. ZH-8713

214. Nikolái Troshin. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 9, septiembre 1934. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

215. El Lissitzky.Cubierta e ilustraciones de *Rabóchaya Krestiánskaya Krásnaya Ármiya* [El Ejército Rojo Obrero-Campesino], 1934. Libro. Impresión fotomecánica, 30,7 x 36 cm. IZOGIZ, Moscú. Fundación José María Castañé

216. Sophie Lissitzky-Küppers y El Lissitzky. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 2, febrero 1934. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

217. *Rezoliútsii po dokládam Mólotova y Kúibysheva* [Informes de Molotov y Kuibyshev], 1934. Tres volúmenes. Impresión fotomecánica, 11,6 x 5,3 cm. Fundación José María Castañé

218. Dmitri Moor. *My býli stranói sojí. My stali stranói tráktora I kombáina (Kaganóvich)*, 1934 [Éramos un país de arado. Nos convertimos en un país de tractor y cosechadora (Kaganóvich)]. Cartel. Litografía, 87,6 x 60 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú, Leningrado. Tirada: 40.000 ejemplares. Precio: 60 kopeks. Colección Merrill C. Berman

219. Gorro militar tipo Budiónovka (por el nombre del mariscal Budiónnyi). Segundo modelo, 1922. Tejido de lana y algodón. Cuero. Insignia de latón esmaltado, 20 x 31 x 12 cm. 219b. Detalle: arado y martillo en el interior de la estrella roja. Archivo España-Rusia

220. Aleksandr Deineka. *En la carretera a Mount Vernon*, c 1934. Óleo sobre lienzo, 55 x 47 cm. Colección privada

221. Aleksandr Deineka. *Vashingtón. Kapitóliy*, 1935 [Washington. El Capitolio]. Óleo sobre lienzo, 50,5 x 76 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-884

222. Aleksandr Deineka. *Filadélfiya*, 1935 [Filadelfia]. Óleo sobre lienzo, 49 x 73 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Inv. ZHS-622

223. Aleksandr Deineka. *Beseda koljóznoy brigady*, 1934 [La charla de la brigada del *koljós*]. Óleo sobre lienzo, 128 x 176 cm. Boceto para el panel del edificio de Narkomzem (Comisariado del Pueblo para la Agricultura de la URSS). Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Inv. ZH-4436

224. Vladímir Favorski. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 3, marzo 1936. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

225. Aleksandr Deineka. *Koljóznitsa na velosipede*, 1935 [Trabajadora del *koljós* en bicicleta]. Óleo sobre lienzo, 120 x 220 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Inv. Z-8715

226. Nikolái Troshin. *SSSR na stroike* [URSS en Construcción], nº 4, 1934. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Fundación José María Castañé

227. T. Galiadkin. Insignia de honor, 1935. Plata esmaltada, 5 x 3,5 x 2 cm. Archivo España-Rusia

228. Nikolái Troshin. *URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 7, julio 1936. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

229. *Tvórchestvo* [La Obra Creativa], nº 6, 1934. Revista. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 30 x 22,5 cm. SJ-SSSR, Moscú. Órgano de las Uniones de Pintores y Escultores Soviéticos. Archivo España-Rusia

230. *Literatúrnaya gazeta* [La Gaceta Literaria], nº 62 (625), 6 noviembre 1936. Periódico. Impresión fotomecánica y fotograbado, 58 x 41 cm. Órgano de la Dirección de la Unión de Escritores de la URSS. Archivo España-Rusia

231. Sophie Lissitzky-Küppers y El Lissitzky. *L'URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 1, enero 1937. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

232. Valentina Jodasevich. *L'URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 4, abril 1937. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. OGIZ-IZOGIZ, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

233. Aleksandr Deineka. *Búduschiye liótchiki*, 1938 [Futuros aviadores]. Óleo sobre lienzo, 131,5 x 160 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. 27658

234. Solomón Telingáter. *L'URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 10, 1938. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. Iskusstvo, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

235. Sophie Lissitzky-Küppers y El Lissitzky. *URSS en construcción*, nº 5-6, 1938. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. Iskusstvo, Moscú. Edición española de *SSSR na stroike*. Archivo España-Rusia

236. *Stalin*, 1939. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 24,8 x 26,4 cm. Gosudárstvennoye izdátelstvo polítícheskoi literatury, OGIZ, Moscú. Fundación José María Castañé

237. Dmitri Moor y Serguéi Senkin. *L'URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 8, 1938. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. Iskusstvo, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

238. Valentina Jodasevich. *L'URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 9, 1938. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. Iskusstvo, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

239. Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepanova. *L'URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 11-12, 1938. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. Iskusstvo, Moscú, Leningrado. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Colección MJM, Madrid

240. Solomón Telingáter. *L'URSS en construction* [URSS en Construcción], nº 4-5, 1939. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. Iskusstvo, Moscú. Edición francesa de *SSSR na stroike*. Fundación José María Castañé

241. Sophie Lissitzky-Küppers y El Lissitzky.*SSSR na stroike* [URSS en Construcción], nº 2-3, 1940. Revista. Fotograbado, 42 x 30 cm. Iskusstvo, Moscú. Fundación José María Castañé

242. Medallón de Stalin, 1945. Latón dorado y esmaltado, 12,5 cm de diámetro. Fabricante: Fábrica de la Moneda Soviética, Moscú. Archivo España-Rusia

243. Aleksandr Deineka. *Donbáss*, 1947 [En la cuenca del Don]. Témpera sobre lienzo, 180 x 199,5 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. 27658

244. Aleksandr Deineka. *Stroítelstvo koljóznoi elektrostántsii*, 1952 [La inauguración de una central eléctrica del *koljós*]. Óleo sobre lienzo, 235 x 295 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Inv. ZHS-2960

245. *Ogoniók* [Fueguecillo], nº 10 (1343), 8 marzo 1953. Revista. Offset, 33,5 x 25,7 cm. Ogoniók, Moscú. Fundación José María Castañé

246. *Ogoniók* [Fueguecillo], nº 11 (1344), 15 marzo 1953. Revista. Offset, 33,5 x 25,7cm. Ogoniók, Moscú. Fundación José María Castañé

247. *Sovétski Soyuz* [La Unión Soviética], nº 4, abril 1953. Revista. Offset, 40 x 30,5 cm. Izdátelstvo Pravda, Moscú. Archivo España-Rusia

248. Aleksandr Deineka. *Iz moyéi rabóchiei práktiki* [De mi práctica profesional], 1961. Libro. Impresión fotomecánica: fotograbado y tipografía, 60 x 19,5 cm. Academia de Bellas Artes de la URSS, Moscú. Colección privada

Créditos

Este catálogo, junto a su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

ALEKSANDR
DEINEKA
[1899-1969]
UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO

Del 7 de octubre de 2011 al 15 de enero de 2012

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Comisario: Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones
María Zozaya, Coordinadora de Exposiciones
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Con la colaboración de Christina Kiaer

CATÁLOGO

TEXTOS

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors, Yana Zabiaka y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

María Zozaya y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March

TRADUCCIONES

Ruso/español:
Rafael Cañete (ensayo de Irina Leytes; D4, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66)
Desiderio Navarro (D8, 53, 54)
Yana Zabiaka (D1)

Alemán/español:
Manuel Fontán del Junco (ensayo de Borís Groys, *El Metro como utopía*)
Elena Sánchez-Vigil (D1, 2, 3, 9, 16, 19, 20, 24, 27, 30, 34, 36, 38, 39, 42, 50, 55)

Inglés/español:
Paloma Farré (ensayos de Christina Kiaer, Ekaterina Degot, Borís Groys, *A.D.: el eterno retorno…* y Fredric Jameson; D1, 3, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 22, 28, 30, 40, 42, 53, 54, 55)

Italiano/español:
Carolina Fernández Castrillo (ensayo de Alessandro De Magistris)

DE LAS REPRODUCCIONES AUTORIZADAS

DISEÑO DE CATÁLOGO
Guillermo Nagore

TIPOGRAFÍA
Graphik (Christian Schwartz)

PAPEL
Gardapat (115 gr) y Cyclus Silk (90 gr)

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

ENCUADERNACIÓN
Ramos S.A., Madrid

Edición en español (cartoné)
ISBN Fundación Juan March: 978-84-70-75-590-3

Edición en español (rústica)
ISBN Fundación Juan March: 978-84-70-75-591-0

Edición en inglés (cartoné)
ISBN Fundación Juan March: 978-84-70-75-592-7

Depósito legal
Edición en español (cartoné): M-26840-2011
Edición en español (rústica): M-26841-2011
Edición en inglés (cartoné): M-26839-2011

Fundación Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid
www.march.es

Cubierta y contracubierta: composición de Guillermo Nagore a partir de Aleksandr Deineka. *Tekstílschitsi*, 1927 [CAT. 125] y cubierta de *Kutermá*, 1930 [CAT. 97]

Guardas de cubierta y contracubierta: composición de Guillermo Nagore a partir de la luz de freno trasera del automóvil modelo GAZ-12 ZIM, 1950 [CAT. 77]. Cortesía Archivo España-Rusia 1927-1937

En las páginas que separan las secciones se ha utilizado un diseño textil soviético de autor anónimo (c 1930)



Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

1966

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés) Ⓟ

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros* Textos de Henri Matisse

VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Ⓟ Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | Ⓒ Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y Ⓒ

JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehlemann y Hans Günter Wachtmann

1987

BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

1992

RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero Ⓒ

1995

KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell Ⓒ

1996

TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares Ⓒ Ⓟ

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán] y trilingüe (castellano/alemán/inglés) [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella Ⓒ Ⓟ

EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo Ⓟ Ⓒ

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

1998

AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPÍA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehlemann, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer

MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) Ⓟ

FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero
Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 Ⓒ Ⓟ

2000

VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther Ⓟ Ⓒ

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avia Ⓒ

EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez Ⓟ Ⓒ

2001

DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehlemann

ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko Ⓟ Ⓒ

2002

GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar Ⓒ

RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales Ⓒ

SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura Ⓒ Ⓟ

2003

ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo Ⓒ Ⓟ

GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose Ⓒ

ESTEBAN VICENTE *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning Ⓒ

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz Ⓟ

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch Ⓒ Ⓟ

ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana Ⓟ

LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓒ Ⓟ

NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky
Ed. bilingüe (castellano/alemán) Ⓒ Ⓟ

2005

CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehlemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) Ⓒ Ⓟ

EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Ⓟ Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | Ⓒ Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) C P

ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perlhefter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsímil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traduciéndose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsímil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*
Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán P

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Borís Groys, Ekaterina Bobrínskaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) C P

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsímil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsímil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés P C

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsímil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948–1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsímil) y castellano (semifacsímil).

PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés). (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

2011

AMÉRICA FRÍA LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Willi Baumeister, Felicitas Baumeister, Manuel Fontán del Junco, Martin Schieder, Dieter Schwarz, Elena Pontiggia y Hadwig Goez. Eds. en castellano, alemán e italiano. C P

ALEKSANDR DEINEKA (1899–1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Ekaterina Degot, Borís Groys, Fredric Jameson, Irina Leytes y Alessandro De Magistris. Eds. en castellano e inglés

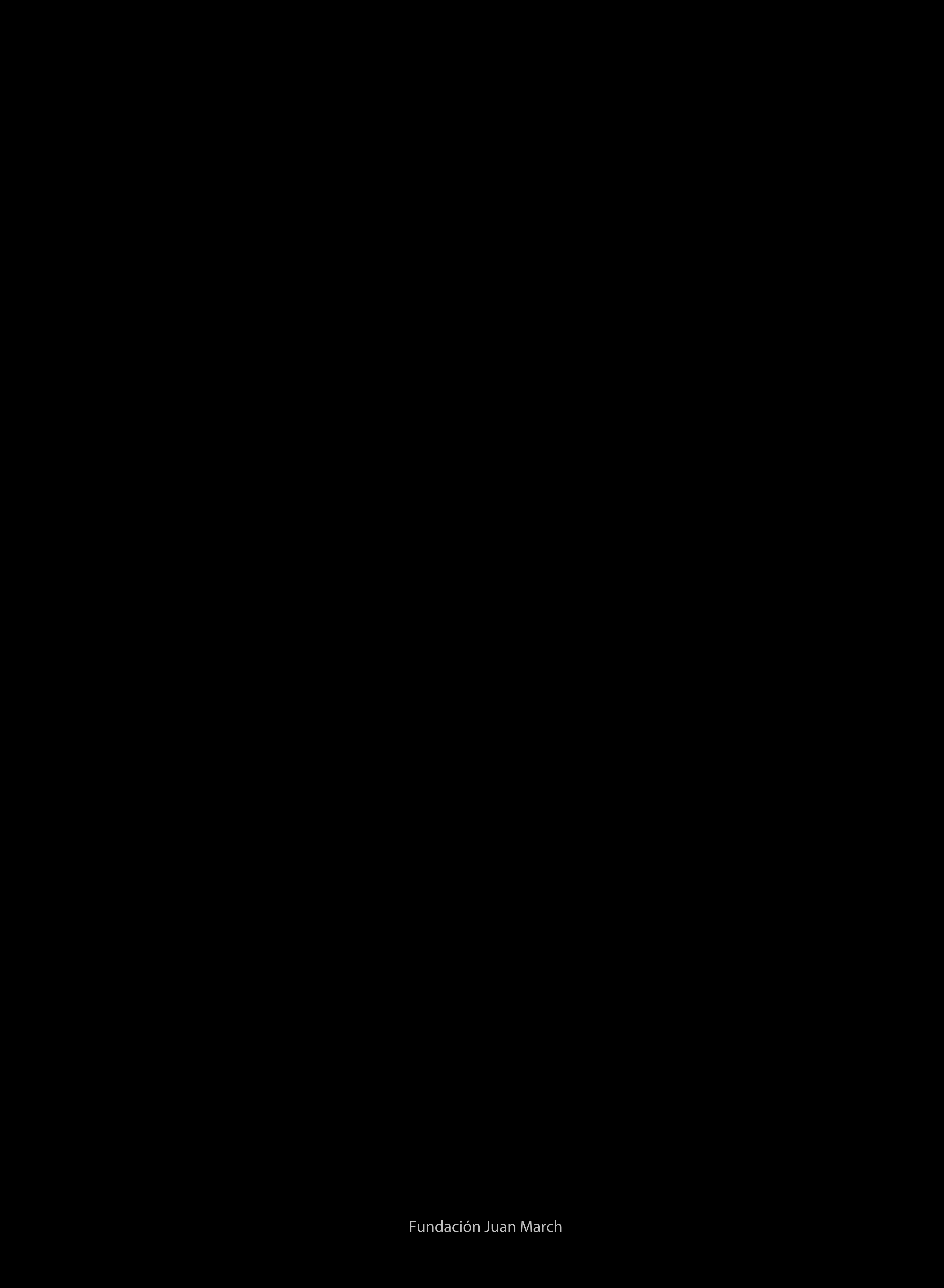
Publicación complementaria: Borís Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Cubierta e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano, traducción de Yana Zabiaka

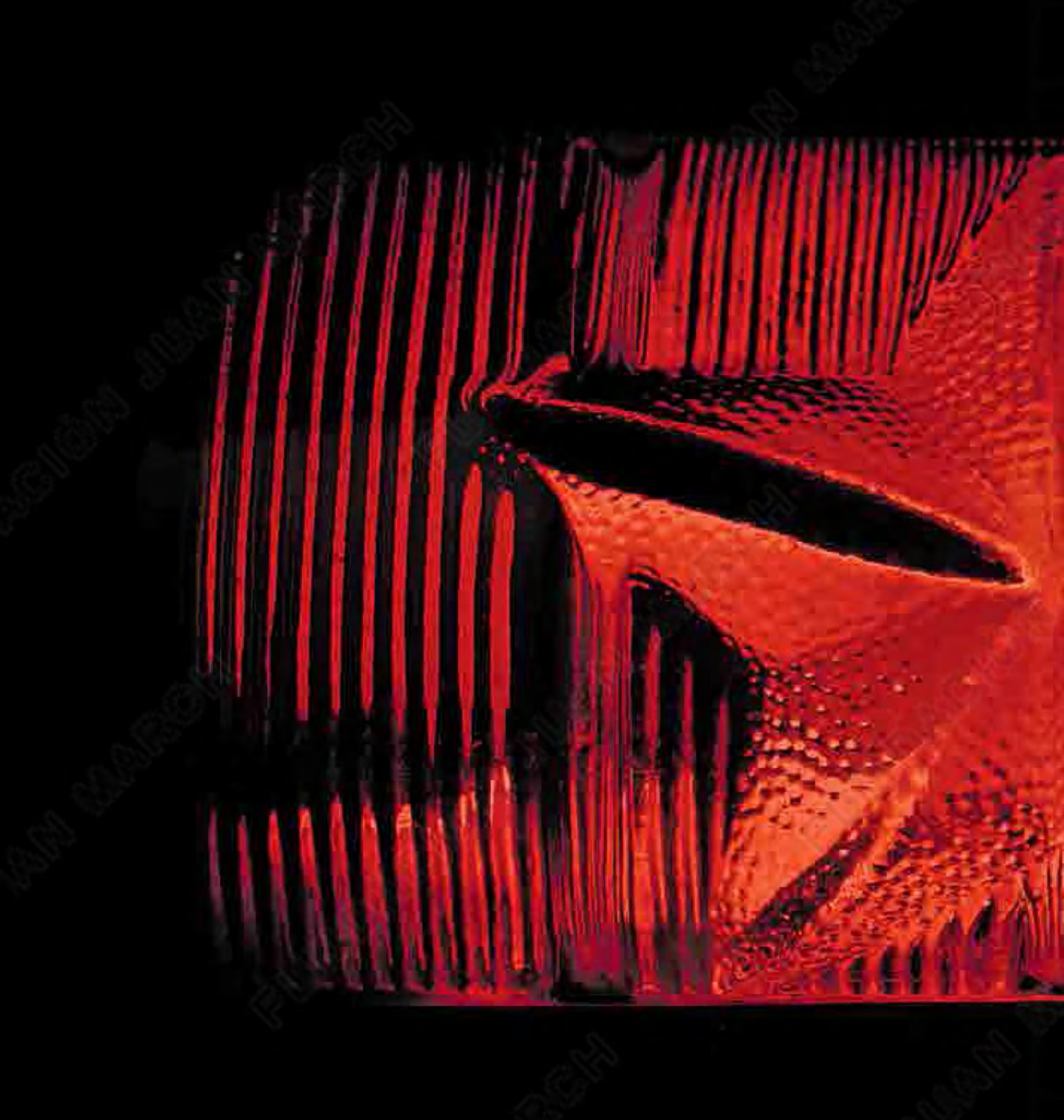
Para más información: www.march.es

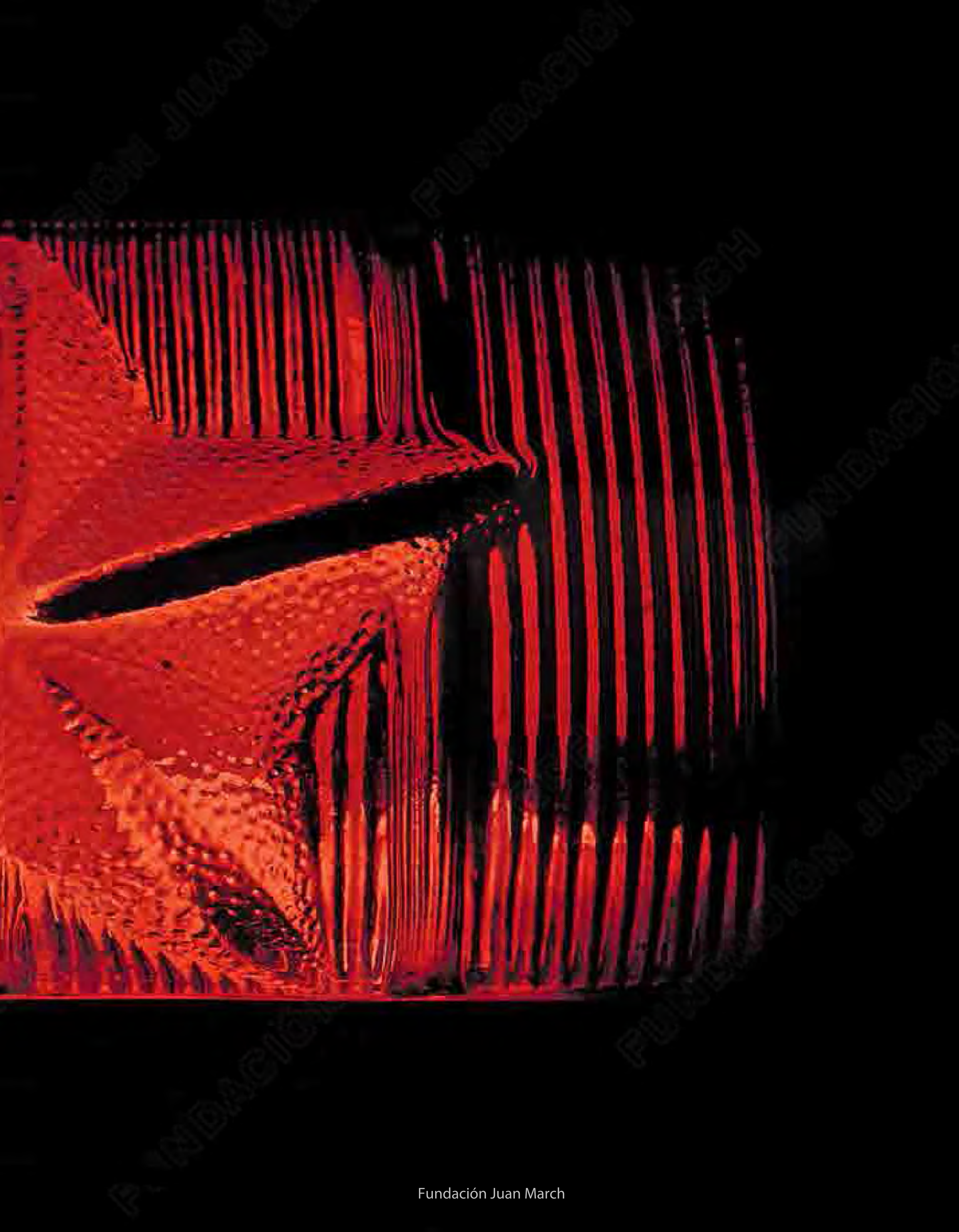
Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.










ALEKSANDR
DEINEKA
[1899-1969]
UNA VANGUARDIA
PARA EL
PROLETARIADO
FUNDACIÓN
JUAN MARCH
2011